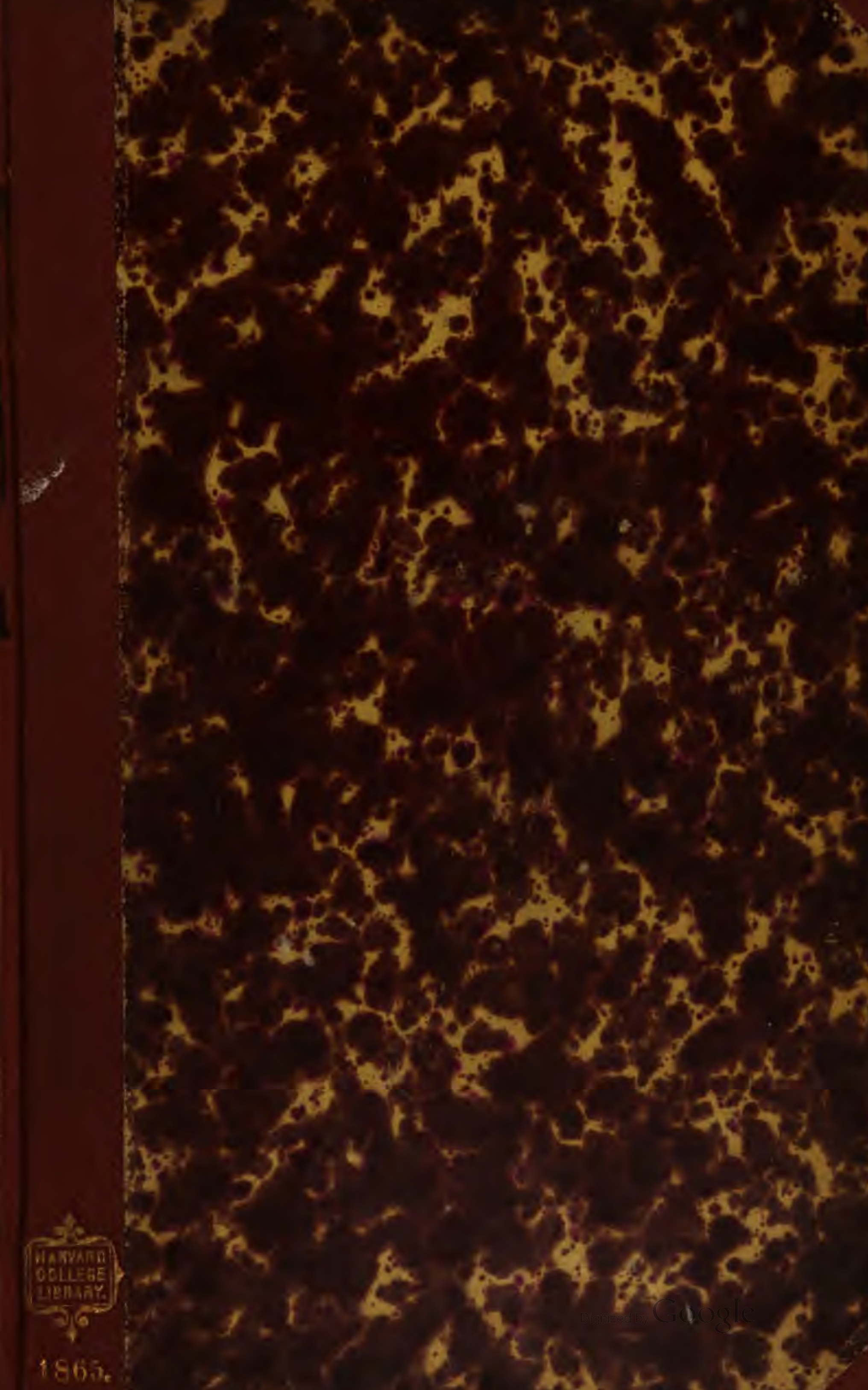
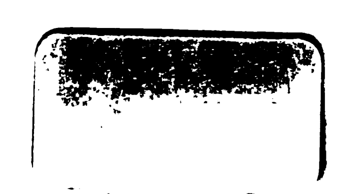

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY.
1865.



Geschichte

der

alten und mittelalterlichen

Musik

von

(Georg Hermann)

Rudolf Westphal.

In zwei Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

Breslau.

Verlag von F. E. C. Leuckart

(Constántin Sander).

1864.

Die zweite Abtheilung (Schluss) erscheint Ostern 1865.

Geschichte

der

alten und mittelalterlichen

Musik

von

Rudolf Westphal.

Breslau.

Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).

1865.

1879, April 23.
Sumner fund.
(I., III.)

Herrn

Professor Braniss.

The reputation of books is raised not by their freedom from defect, but by the greatness of their beauties.

Vorrede.

Man hat in neuester Zeit mehrfach den Satz ausgesprochen, dass eine Geschichte der alten Musik nicht geschrieben werden könne und desshalb nicht geschrieben werden solle. Dies sagen Männer, die sich wohl nicht oberflächlich mit alter Musik beschäftigt haben — sicherlich aber sind sie zu jenem Urtheile geführt im Hinblick auf die bisher vorhandenen Bücher, welche sich Geschichte der alten Musik betiteln, aber von allem Uebrigen mehr als von Musik handeln. Den wohlthuendsten Eindruck von diesen Büchern hat auf mich immer die ehrwürdige Arbeit Burney's gemacht; wer wird mir glauben, dass Einzelnes, wenn auch nicht verwerthetes Material darin enthalten ist, welches von Keinem der folgenden Forscher wieder geboten wird? Von dem Werke Forkel's will ich nichts sagen, ich stimme völlig dem Urtheile bei, welches der neueste Bearbeiter alter Musik über jenen Mann gefällt hat. Und doch steht eben jener neueste Bearbeiter griechischer Musik ohne es zu ahnen auf Forkel's Standpunkte: er bringt zwar nicht vergriffene Fabeln von Orpheus und Amphion an Stelle der Epochen und der Meister griechischer Musik und der so scharf geschiedenen Entwicklungsmomente der Kunst, aber er lässt nichts destoweniger seine frisch geschriebenen Bemerkungen über antike Kultur, Religion und Verfassung, antike Poesie und antikes Volksleben an Stelle griechischer Musik gelten, von der in seinem Buche so wenig als möglich zu lesen ist. Da lobe ich mir die griechische Musikgeschichte von Weitzmann, der von Musik gar nichts sagt. Doch will ich keineswegs einen Tadel über die Leistungen des Herrn Ambros ausgesprochen haben; was sein erster Theil des Guten übrig gelassen, ist in wahrhaft reichem Maasse durch den zweiten Theil wieder eingebracht, der uns

eine solche Fülle des bisher unbekannten Materials bietet, das der Verfasser aus den Schreinen der Bibliotheken gesammelt hat, dass wir diesen bisher fast unbekannten Zeitraum der Musikgeschichte beinahe eben so genau kennen lernen können wie die neueren Musikperioden, wenn wir anders die vortreffliche Darstellung des Herrn Ambros mit Fleiss studieren wollen.

Mein Büchlein aber, wie soll ich es rechtfertigen vor den Meinungen derer, die da glauben, dass eine Geschichte der alten Musik überhaupt nicht geschrieben werden könne? Vielleicht dadurch, dass ich sie auffordere, das Buch selber zu lesen. Es ist nicht leicht zu lesen, es ist nicht elegant geschrieben, es macht die rein musikalischen Sachen durch keine Phrasen, durch keine pikanten Vergleiche, durch keine Rückblicke auf antikes Cultur- und Staatsleben, durch keine Vorausblicke auf deutsche Zukunftsmusik dem gefälligen Leser annehmlich — was es giebt, ist reine trockene Musik: es steht kein Satz darin, der nicht wirklich musikalischen Inhalt hätte, und ich muss auch dies hinzusetzen, dass es nicht eine Darstellung der Musik, sondern wie es der Titel verheisst, eine Geschichte der Musik ist, im strengsten Sinne dessen, was man Geschichte nennt. Dass ich sie schreiben konnte, hat einen äusserlichen Grund, den Grund nämlich, dass wir für die Musik ein für die Geschichte aller übrigen antiken Künste unerhörtes Glück in der Ueberlieferung der alten Quellen haben. Sicherlich ist Plinius eine hübsche Quelle für die Darstellung antiker Malerei, sicherlich hat uns Vitruv einen über alle Maassen dankenswerthen Kanon über antike Architektur hinterlassen, und jeder Forscher über antike Plastik weiss, wie viel der ehrwürdige Pausanias an unentbehrlichem Material für die Reconstruction dieser so hervorragenden Kunst der Alten in noch immer nicht ausgenutzter Fülle geliefert hat. Aber diejenige unter den antiken Künsten, von der die grössten Griechen und Römer wissen, dass sie die allerbedeutendste ihres nationalen Lebens ist, für welche Plato schwärmt, auf die sich Aristoteles in so vielen seiner Werke bezieht, von der die älteren und die späteren Hellenen sagen, dass nach ihren Normen der Kosmos geordnet und gebildet sei, diese

Kunst hat das eigenthümliche Schicksal, dass nicht zur Zeit ihrer Nachblüthe, sondern ihres vollen nationalen Lebens, die begabtesten Männer Griechenlands die Entwicklungsepochen derselben mit sammt den epochemachenden Meistern und den Fortschrittsphasen, die in jeder einzelnen Periode rasch auf einander folgten, unter genauer Festhaltung der Chronologie verzeichnet haben. Es hat dies Geschick über keiner anderen Kunst gewaltet: Vitruv, Plinius und Pausanias und die Vorgänger, aus welchen sie schöpfen, denken nicht im Entferntesten daran, den Zeitgenossen und den Nachfahren das chronologische Nacheinander in der Geschichte ihrer Künste darzustellen.

Uns ist das Glück zu Theil geworden, dass jene Berichte über die Geschichte der alten Musik in allen wesentlichen Punkten, wenn auch in der abgekürztesten Form uns überkommen sind. Es ist ein kleines Büchlein, in dem sie verzeichnet stehen, benutzt von Vielen, doch ganz verstanden von Niemand. Benutzt, wenn auch noch lange nicht ausgenutzt, haben es unsere Forscher über griechische Literatur-Geschichte — denn einen fast unerschöpflichen Fond von sonst nie wiederkehrenden Notizen über die Geschichte der althellenischen Dichter enthält es. Doch während die Literatur-Historiker dem Büchlein die ihm gebührende Sorgfalt nicht versagen konnten, ist leider sein Hauptinhalt, der sich auf die Geschichte der alten Musik bezieht, noch von keinem Forscher dieses Gegenstandes in der ihm gebührenden Weise berücksichtigt worden. Hat doch sogar ein neuerer Forscher, der das Verdienst hat, gleichzeitig mit Bellermann den griechischen Notenzeichen den ihnen gebührenden wahren Werth durch sorgfältige Forschungen zu vindiciren, über jenes Büchlein das Urtheil gefällt, dass es eitle Thorheit, dass es reine Träume über einen fingirten Zustand der Vollkommenheit alter griechischer Musik enthalte, und dass er selber, nachdem er längere Zeit jenem Büchlein eine nutz- und erfolglose Sorgfalt zugewandt habe, dasselbe jetzt, wo er sich den Notentabellen des Alypius als der einzigen Quelle griechischer Musik zugewandt, als eitlen Tand und als unnützes Spielwerk bei Seite habe werfen müssen. Alle Ehre dem gründlichen und fleissigen Burette, der das

Werk Plutarch's über Musik — denn selbstverständlich ist es diese Schrift, von der ich rede — lange vor Fortlage mit gebührender Anerkennung seines Werthes als Quelle für die Geschichte der Musik hervorgezogen und zu verwerthen gesucht hat, eine Arbeit, worin ihm unter den Neueren der wackere Forscher Bellermann, mit dessen Arbeiten zuerst ein wahrhaft eindringliches Studium in die alten Musikquellen beginnt, in anerkennungswerther Weise gefolgt ist.

Was dem merkwürdigen Buche einen überaus hohen Werth giebt, ist dies, dass nur die Einleitungs- und Schlusskapitel und etwa noch der Abschnitt über die akustischen Zahlen des platonischen Timaeus die eigne Arbeit Plutarch's ist. Alles Uebrige ist ein möglichst treues Excerpt aus zwei älteren griechischen Schriftstellern über Musik. Die kleinere erste Hälfte ist aus Heraclides Ponticus, die zweite grössere aus Aristoxenos excerpirt — zwar überall mit manchen Auslassungen, aber in allem Einzelnen mit so treuem Anschluss an den Texteslaut der Quellen, dass wir nicht die Worte des Plutarch, sondern jener beiden älteren Musiker aus der Zeit des Plato und Aristoteles vor uns haben. Was Heraclides und Aristoxenos geliefert haben, ist zwar einander sehr ungleich; denn während Aristoxenos die anerkannt beste Quelle über griechische Musik ist, steht bekanntlich Heraclides als kritikloser und den Fabeln und Mährchen nur zu willig sein Ohr leihender Historiker keineswegs im besten Ansehn. Dennoch aber hat gerade das, was wir vom Heraclides in unsrer Plutarchischen Schrift lesen, um deswillen einen sehr hervorragenden Werth, weil hier Heraclides nach seiner eignen Angabe den besten älteren Quellen, insonderheit dem Werke des Glaucus von Rhegium über die alten Componisten und Dichter folgt. Wir haben hier zum grössten Theile nicht die eigne Auseinandersetzung des Heraclides, sondern die des Glaucus vor uns. Wir erfahren hier nur wenig von dem eigentlich Musikalischen im technischen Sinne, das Meiste bezieht sich auf chronologische Verhältnisse, auf die allgemeine Stellung und die Werke der Componisten und die durch sie hervorgerufenen Perioden der Musik, ein unschätzbares Material, welches uns

die allgemeinsten Umrisse aus der Entwicklungsgeschichte der Kunst liefert.

Indess ist hier nur von den älteren Musikperioden die Rede — (Glaucus schreibt über die alten Componisten). Die eine Musikperiode ist die archaische, die zweite die eigentlich classische, die bis zur Zeit des Phrynis hinreicht. Die Epochen, von denen diese beiden Perioden ausgehen, werden die erste und die zweite Katastasis der Musik genannt, alte technische Ausdrücke, die sich sicherlich im althellenischen Musikleben selber herausgebildet haben und nicht etwa erst den reflektirenden Berichterstattern aus der Alexandrinischen Zeit ihren Ursprung verdanken. Diesen beiden Perioden sind dann von Glaucus die einzelnen auf einander folgenden Meister mit ihren Schulen untergeordnet. Sehr sorgfältig sind die von Glaucus gegebenen chronologischen Bestimmungen. Wir haben an diesen Angaben unbedingt festzuhalten, oder vielmehr es wird zunächst die Aufgabe eines Geschichtsschreibers der alten Musik sein, das uns hier gebotene Material in seiner ganzen Vollständigkeit aus der Ueberlieferung hervorzuziehen, späteren Forschungen mag es dann immerhin unbenommen bleiben, mit allerlei Bedenken jenem Stoffe gegenüber aufzutreten. Von der dritten Musikperiode, welche die Zeit vom peloponnesischen Kriege bis in die alexandrinische Zeit hinein umfasst und mit nur geringen Veränderungen sogar bis in die römische Kaiserzeit hinabreicht, lernen wir aus dem Berichte des Heraclides nichts kennen und so wird uns diese 3. Periode in ihren Einzelheiten wohl immer unklarer bleiben als die beiden früheren.

Diese Umrisse einer Musikgeschichte, die uns die plutarchischen Excerpte aus Heraclides vorführen, empfangen nun in Beziehung auf das eigentlich Technische der Musik ihre Ausführung und conkrete Gestaltung durch die Auszüge aus Aristoxenus, welche Plutarch an jene Heraclideischen Excerpte anreiht. Aristoxenus giebt hier eine wahrhafte Fülle von Material, unverhältnissmässig reicher als dasjenige, was sich aus seinen übrigen Schriften über Musik und den daraus von den späteren Musikern der Kaiserzeit gemachten Auszügen ent-

nehmen lässt. Lassen uns diese andern Aristoxenischen Werke durch das Ueberwiegen der philosophischen Reflexionen vielfach unbefriedigt, so haben wir in dem, was Plutarch aus Aristoxenus mittheilt, überall positive Angaben über die Musik der ihm vorausgehenden Zeit. Gerade dasjenige, wodurch sich die frühere Musikperiode von der seinigen unterscheidet, was den Meistern der archaischen und eigentlich klassischen Periode eigenthümlich ist, wird hier mit sorgsamem Eingehen ins Einzelne dargelegt: Aristoxenus ist mit den Werken jener beiden Perioden auf das genaueste bekannt.

Die vorliegende Bearbeitung der alten Musikgeschichte hat sich die Aufgabe gestellt, alle jene Thatsachen aus der Schrift des Plutarch ans Licht zu ziehen und sie mit demjenigen, was wir aus der übrigen musikalischen Literatur der Alten und aus den einzelnen auf uns gekommenen Musikresten erschliessen können, zu vereinigen. Diese Arbeit war bisher noch nicht unternommen worden. Der Verfasser selber hielt damals, als er die griechische Harmonik ausarbeitete, eine solche historische Darstellung nicht für möglich und erst nachdem er mit dem Abschlusse jenes Buches zum Verständniss des von Aristoxenus und Ptolemäus aufgestellten Systems der antiken Musik gelangt war, hat er an diese historisch chronologische Darstellung Hand anlegen und zugleich das in jener früheren Arbeit nicht vollständig und nicht richtig Erfasste in einer ihm genügenden Weise verbessern können. Der Standpunkt, worauf beide Schriften stehen, musste im Ganzen und Grossen natürlich derselbe bleiben, aber im Einzelnen wird der Leser in jener Darstellung des antiken Systems nur wenig von demjenigen finden, was die gegenwärtige historische Arbeit enthält. Sogar die Auffassung der antiken Tonarten in ihrer harmonischen Bedeutung hat mehrfach eine andere werden müssen, namentlich was die mixolydische Tonart anbetrifft, in welcher der Verfasser durch Hinzunahme eines ihm früher entgangenen Musikrestes beim Anonymus, sowie durch das endliche Verständniss einer schwierigen Stelle im Buche des Plutarch nunmehr eine in der Terz schliessende Dur-Tonart erkannt hat. Im höchsten Grade ergiebig sind,

wenn der Verfasser sich nicht irrt, zwei weitere Musikreste beim Anonymus geworden, welche sich deutlich nicht als Melodien, sondern als zwei antike Begleitungen — wir würden etwa sagen können: als zwei antike Bässe — ergeben. Ueber die Vorliebe der Alten für die Benutzung der Terz wird nunmehr bei Keinem ein Zweifel obwalten können und die ganze Weise der Harmonisirung erscheint jetzt unserer modernen Manier viel näher und verwandter als man jemals geahnt haben wird. — In meiner Darstellung der griechischen Harmonik glaube ich den sich auf die Tongeschlechter und Chroai beziehenden Stoff in ausführlicher Weise aus den Quellen dargelegt zu haben. Welche Bedeutung aber jene antiken Stimmungsarten, die unserer Musik so ganz und gar fremd sind, bei den Alten hatten, wie sie in der Musik praktisch verwandt wurden, das war mir damals noch ganz und gar unverständlich. Ich glaube, dass in der vorliegenden historischen Bearbeitung der alten Musik auch diese schwierige Frage eine ziemlich genügende Beantwortung gefunden hat und dass die uns so ganz und gar räthselhafte Vorliebe der Alten für den übermässigen grossen Ganzton in derselben Weise sich als eine nothwendige Consequenz der durch Terpander vereinfachten Kitharoden-Scala herausstellt, wie der enharmonische Viertelton als die Weiterbildung der durch Olympus vereinfachten Auleten-Scala erscheint.

Dass auch von demjenigen, was in diesem Buche enthalten ist, sehr Vieles der Modification und Berichtigung bedürfen wird, davon ist der Verfasser selber völlig überzeugt und wünscht, dass solche Berichtigungen dem Gegenstande in grossem Maasse zu Theil werden mögen. Es wird aber auch Jeder, dem der Gegenstand nicht gänzlich fremd ist, gern zugestehen, dass der Verfasser hier zum ersten Male den aus den alten Quellen zu entnehmenden Boden für eine antike Musikgeschichte wiedergewonnen hat und dass die Aufgabe, eine Geschichte der alten Musik zu liefern, in diesem Buche zum ersten Male gelöst ist.

Ueber den Umfang des ganzen Werkes, das hier in seiner ersten Abtheilung erscheint, spricht sich die Einleitung aus; ich habe dort auch kürzlich angegeben, in welch nahem Zusammen-

hange die mittelalterliche Musik der Byzantiner, Occidentalen und Araber mit der alten Musik der Hellenen steht und dass das System der antiken Musik unmittelbar und direkt in die mittelalterliche Musik hinüberreicht und erst in dieser seinen völligen Abschluss findet. Von der alten Musik selber aber hat diese erste Abtheilung nicht mehr als nur die drei ersten Kapitel behandeln können; eine allgemeine Uebersicht über das Musiksystem der Alten — die archaische Musikperiode — und die eigentlich altklassische Periode bis auf Phrynis. Aber auch für diese klassische Periode musste sich die vorliegende Abtheilung auf die Darstellung der Monodik und Instrumentalmusik beschränken. Was hier in dem Gebiete der chorischen und scenischen Musik geschehen, kann erst in der zweiten Abtheilung seine Erledigung finden, deren Druck sich unmittelbar an diese 1. Abtheilung anschliesst und zwar so, dass die Paginirung beider Abtheilungen continuirlich fortläuft. Die fünf in ihr enthaltenen Kapitel sind folgende:

Die chorische und scenische Musik der altklassischen Periode.
Die alte nachklassische Musik.
Die Musik der Byzantiner.
Die Musik des occidentalischen Mittelalters.
Die Musik der Araber.

Bis Ostern 1865 wird auch diese zweite Abtheilung mit einem die alten Musikreste enthaltenden Anhange und einem vollständigen Inhaltsverzeichnisse für das ganze Werk in den Händen der Leser sein.

Einleitung.

Es war ein besonders durch Hegel in Aufnahme gekommenes Princip für die Anordnung der Geschichte der alten Völker, dass man dem Laufe der Sonne vom Aufgang bis zum Untergange folgend mit den östlichsten Völkern Asiens begann und mit Griechen und Römern den Schluss machte. Diese Ordnung der Völker ist aber eine lediglich geographische und nur noch Wenige werden mit Hegel in der eben angegebenen Reihenfolge der Völker die verschiedenen aufeinanderfolgenden Entwickelungsstufen der Kunst- und Religionsgeschichte, der Geschichte der Philosophie und der politischen Geschichte erblicken mögen. Die früher ungeahnten Resultate der vergleichenden Grammatik haben an Stelle dieser geographischen eine ethnographische Anordnung treten lassen; viel näher als mit ihren ägyptischen und phönicischen Nachbarn sind Griechen und Römer mit den fernabliegenden Indern und Persern verwandt, und zwar nicht bloss in der Sprache, sondern auch in den meisten Erscheinungen des gesammten historischen Lebens; sie sind Glieder der weitverzweigten indogermanischen Familie, welcher als eine zweite grosse Völkerfamilie der die Völker des westlichen Asiens umfassende semitische Stamm gegenübersteht: Assyrer und Babylonier, Phönicier, Hebräer, Araber. Dazu treten die isolirten Aegypter als dritter Stamm hinzu. Hiermit ist die Reihe der eigentlichen Culturvölker, an deren Leben sich der geistige Fortschritt der allgemeinen Geschichte anknüpft, abgeschlossen. Die Chinesen stehen ausserhalb des grossen weltgeschichtlichen Zusammenhanges, sie verlieren auch dadurch an historischem Interesse, dass sich gerade die interessantesten Seiten ihres Culturlebens als Entlehnung von den weit nach Osten hinwirkenden Indern herausgestellt haben.

Für die Darstellung der Religion und Mythologie, Philosophie, der Institutionen des Familien-, Gemeinde- und Verfassungslebens, der Sitten und Sagen ist dieser durch die vergleichende Grammatik dargethane ethnographische Zusammenhang der Völker festzuhalten. Anders indess für die Kunstgeschichte. Nur etwa für die Darstellung der Poesie ist jene Anordnung anwendbar, denn Anfänge der Poesie gehören wie die Sagen und Mythen noch in die Zeit, wo die später getrennten Völker derselben Familie noch eine Einheit bildeten, und der in jener Urzeit ausgeprägte Charakter, sowie gemeinsame geistige Beanlagung hat auch späterhin die Poesien der indogermanischen Völker einen gemeinsamen Weg im Gegensatze zu der Poesie der Semiten fortschreiten lassen. Die Entwickelung der bildenden Künste dagegen gehört einer verhältnissmässig spätern Zeit an, und nur wenige Völker sind selbstständig zu einer wirklichen Kunst der Architectur und Plastik gelangt: die Aegypter, Assyrer und Phönicier, Inder und Hellenen; es darf daher nicht befremden, dass die bildende Kunst der semitischen Assyrer von den indogermanischen Iraniern adoptirt ist und dass die Inder von der griechischen Kunst weiter abliegen, als die Assyrer.

Die Musik ist ihrem Ursprunge nach so alt wie die Poesie, denn überall war die älteste Poesie eine gesungene. Aber dieser Gesang war schwerlich etwas Anderes, als ein sich von der Rede des gewöhnlichen Lebens nur durch gehobenere und feierlichere Accente unterscheidender Vortrag. Nach Form und Inhalt der Poesie können schon viele der ältesten Vedenhymnen auf den Namen von Kunstwerken Anspruch erheben, schwerlich aber die monotonen Gesänge, in denen man sie vortrug, für welche wir das Vorhandensein von wirklichen Melodien nicht voraussetzen dürfen. Mit einem Worte, es gab eine uralte Musik, aber mit dieser hat die Kunst des Schönen ebensowenig zu thun, wie die Plastik mit den fratzenhaften Götterbildern der Barbaren, wie die Architectur mit den Hütten der Nomaden. Die Musik aller noch heute auf jenem Standpunkte stehenden Barbaren hat für die Kunstgeschichte kein Interesse.

Sicherlich aber dürfen wir bei denjenigen Völkern des Alterthums von einer Musik als Kunst reden, bei denen es eine musikalische Literatur gab. Dies sind vor Allen die Griechen, bei denen seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert die musikalische Literatur fortwährend sorgsam gepflegt wird. — Auch die alten Völker des Orients hatten eine Musik, insonderheit die Aegypter, die

Hebräer, die semitischen Völker Kleinasiens u. s. w. Unstreitig war bei einigen dieser orientalischen Völker die Musik früher entwickelt als bei den Griechen: die Berichte der letzteren erwähnen ausdrücklich, dass Phrygier und Lyder im 7. Jahrhundert ihre Lehrmeister in der Musik waren, dass sie von dorther bestimmte Tonarten und namentlich die Kunst der Instrumentalmusik empfangen hätten. Wir haben keinen Grund an der Wahrheit dieser Berichte zu zweifeln, findet doch in der bildenden Kunst eine ganz ähnliche Erscheinung statt. Denn in der vor-äginetischen Periode steht die Plastik der Griechen entschieden tiefer als die der Assyrer, wie die Entdeckungen in Ninive gelehrt haben, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Orient auch für verschiedene Formen der griechischen Architectur die Muster geliefert hat. Wäre uns die Musik jener vorderasiatischen Völkerschaften bekannt, so würden wir ihr gewiss für eine frühere Periode der Geschichte einen höheren Grad der Entwickelung als der griechischen zuerkennen müssen. Aber wir kennen sie nicht, denn die musikalischen Instrumente jener Völker, die uns dem Namen nach überliefert oder auch in den Denkmälern überkommen sind, vermögen uns nimmermehr einen Einblick in das Wesen der Musik zu gestatten, und noch weniger haben sich die Versuche belohnt, aus dem sonstigen Culturleben jener Völker einen Schluss auf den Standpunkt ihrer Musik zu machen. Mit einem Worte, die Musik der Aegypter und Vorderasiaten ist uns ein völlig unbekanntes Gebiet. Was uns die Griechen von der bei ihnen recipirten phrygischen und lydischen Tonart überliefern, ist das Einzige, woraus ein charakteristischer Unterschied vorderasiatischer und nationalhellenischer Musik zu entnehmen ist.

Mehr wissen wir von der Musik der Inder und Chinesen; denn auch bei diesen Völkern gibt es wie bei den Griechen eine musikalische Literatur. Diese ist indess bis jetzt noch sehr unzugänglich; das Wenige, was uns davon vorliegt, genügt nicht, um ein Urtheil über den Stand indischer und chinesischer Musik gewinnen zu lassen. Auch würde man im Irrthum sein, wenn man diese Literatur für sehr alt halten wollte. Die musikalische Literatur der Inder ist zwar in der Sanskritsprache abgefasst, aber nichts destoweniger gehört sie erst dem indischen Mittelalter an. Dies schliesst freilich nicht aus, dass manches darin Ueberlieferte in die Zeit des Alterthums zurückreicht; vielleicht dürfte sich nachweisen lassen, dass den uns überlieferten Theorien indischer Musik zum Theil die Doctrin griechischer Musiker zu Grunde liegt. Dann würden also die Inder, wie in andern Seiten des

Culturlebens, so auch hier durch Vermittlung der hellenischen Dynastien in den indobaktrischen Ländern sich griechische Elemente angeeignet haben. Wir werden die hierher gehörigen Thatsachen bei Darstellung der griechischen Musik berücksichtigen, im Uebrigen aber vermögen wir ebensowenig der indischen wie der chinesischen und vorderasiatischen Musik ihre bestimmte Stellung anzuweisen.

Hiernach werden wir einen von den bisherigen Bearbeitern unseres Gegenstandes verschiedenen Weg einzuschlagen haben: wir werden nicht die einzelnen Völker des Alterthums der Reihe nach vorführen, um bei jedem einzelnen die uns überkommenen Notizen, welche irgendwie auf die Musik Bezug haben, zusammenzustellen, denn bei der gegenwärtigen Sachlage können uns jene Notizen doch nimmermehr ein auch nur annähernd deutliches Bild von der Eigenthümlichkeit dieser Musik liefern. Die Musik des Alterthums ist für uns keine andere, als eben nur die Musik des klassischen Alterthums, die Musik der Griechen, die dann weiterhin auch die der Römer geworden ist. Freilich haben sich Stimmen geltend gemacht, die auch die Darstellung der griechischen Musik aus der Musikgeschichte ausgeschlossen wissen wollen, weil wir auch von der Musik der Griechen und Römer eine deutliche Vorstellung uns nicht zu machen im Stande seien. Wir geben gern zu, dass die Musik diejenige unter den griechischen Künsten ist, von welcher uns die allerwenigsten und unbedeutendsten Trümmer geblieben sind. Aber auch die poetischen Denkmäler, die der Plastik, Architectur, Malerei liegen fast durchgängig nur in trümmerhafter Form vor uns, und es ist eben die Aufgabe der Wissenschaft, aus diesen Ruinen durch umsichtige und unparteiische Combination den alten Gesammtbau zu reconstruiren. Und so dürfen wir immerhin den Versuch wagen, aus dem, was uns von alter griechischer Musik überkommen ist, die Eigenthümlichkeit griechischer Musik im Gegensatze zu der modernen zu erkennen.

Dieser Versuch ist um so nothwendiger, als die Kenntniss griechischer Musik nichts weniger als nur von bloss antiquarischem Interesse ist. Sie liegt der Musik der christlichen Welt etwa in derselben Weise zu Grunde, wie die griechische Architectur, Plastik und Poesie den entsprechenden christlichen Künsten. Die Musik des byzantinischen und abendländischen Mittelalters ist zunächst die unmittelbare und continuirliche Fortpflanzung der altgriechischen und altrömischen Musik. Die alten Tonarten werden auch da im Gesange beibehalten, wo dieser nicht zur Verherrlichung der heidnischen

Götter, sondern des christlichen Gottes dient; mag sich im Laufe der Jahrhunderte auch noch so viel verändert haben, das Fundament der mittelalterlichen Tonkunst ist nachweislich das altgriechische. Indess ist das Gebiet der mittelalterlichen Musik um nichts klarer und durchsichtiger, als das der alten. Die Zahl der Autoren vom 10. bis 14. Jahrhundert ist freilich gross genug, auch fehlt es nicht an Musikresten, aber gar Vieles bleibt uns unverständlich, wenn nicht die analogen Erscheinungen des Alterthums herbeigezogen werden.

Wir haben zunächst zu scheiden zwischen der Musik des abendländischen und des byzantinischen Mittelalters. Jedes dieser Gebiete hat sich unabhäng von einander aus dem Alterthum entwickelt, und so fehlt es nicht an bedeutungsvollen Differenzen, die der Sonderung zwischen orientalischer und occidentalischer Kirche entsprechen. Beide Gebiete haben ferner auch das mit einander gemein, dass man etwa seit dem 9. Jahrhundert auf die Doctrin der erhaltenen Musiker der alten Zeit zurückging und mit der praktischen Musik der damaligen Zeit zu vereinen suchte: die Musiker von Byzanz schlossen sich hauptsächlich 'an Ptolemäus, Aristides, Euklides, die Musiker der lateinischen Kirche an Boëthius und Marcianus Capella, den Uebersetzer des Aristides an. Die altgriechischen Tonarten hatten sich bis damals erhalten, aber die alten Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch etc. waren in Vergessenheit gerathen; man sagte an ihrer Stelle 1., 2., 3. plagalische und 1., 2., 3. authentische Tonart, sowohl bei Byzantinern als Abendländern. Die Theoretiker des 10. und 11. Jahrhunderts suchten die alten Namen wieder hervor, aber weder Byzantiner noch Occidentalen haben die alten Namen richtig restituirt. Ebenso holte man für die einzelnen Töne der Scalen die längst verschollene altgriechische Terminologie hervor; besonders aber operirte man viel mit den akustischen Bestimmungen, welche die Alten von den Verhältnissen der Töne gegeben haben, und suchte auch hiernach die damalige praktische Musik zu reguliren. Dieses Zurückgehen auf das Alte war weder in der Praxis noch in der Theorie für die mittelalterliche Musik von günstigem Einfluss. Missverstandene Sätze der Alten wurden geradezu zum Fundamente der musikalischen Theorie erhoben, und Praxis und Theorie tritt hierdurch nicht selten in Widerspruch.

Soviel an dieser Stelle über das Verhältniss der mittelalterlichen Musik zur antiken. Die Beziehung ist, wir wiederholen es, eine doppelte: einmal der unmittelbare naturgemässe Fortschritt der heidni-

schen Musik zur christlichen unter Beibehaltung der altheidnischen Fundamente, sodann die künstliche, aber missglückte Herübernahme der alten Doctrin.

Es ist nun eine sehr interessante Erscheinung, dass auch der grösste Feind der christlichen Kirche im Mittelalter, der Islam, in seiner Musik gerade so wie jene von der altgriechischen Musik ausgegangen ist. Die vermittelnde Brücke, welche die griechische Musik zu den Arabern hinüberführte, bildete das auf den Trümmern der macedonisch-asiatischen Dynastien sich erhebende Arsaciden- und Sassaniden-Reich. Mag immerhin eine noch so grosse Differenz zwischen griechischer Musik und der durch die Sassaniden zu den Arabern gelangten Musik bestehen, so liefert doch das arabische Ton- und Notensystem den unwiderleglichen Beweis dafür, dass das System der arabischen Musik auf griechischem Grund und Boden auferbaut ist. Wir dürfen also nicht bloss von einer unmittelbaren Fortentwicklung der griechischen Musik im christlichen Orient und Occident, sondern auch im heidnischen und islamitischen Orient reden. Aber auch bei den Arabern wurde ebenso wie bei den Christen der Versuch gemacht, direct auf die in den griechischen Musikern enthaltene Theorie einzugehen, und zwar geschah dies von derselben Richtung der arabischen Wissenschaft aus, welche die griechische Philosophie und Naturwissenschaft, insonderheit den Aristoteles einheimisch machte. Die Schriften des Aristoxenus, Aristides u. A. wurden unter genauem Anschluss an den griechischen Text den Arabern mundgerecht gemacht. Schon die Schriften arabischer Musiker, die uns bis jetzt vorliegen, enthalten manches unmittelbar aus dem Griechischen Uebersetzte, wofür uns gegenwärtig das griechische Original verloren gegangen ist, und wenn uns jener Zweig der arabischen Literatur noch weiter erschlossen sein wird, werden wir ohne Zweifel noch manche Bereicherung des uns überlieferten Materials griechischer Musiker zu erwarten haben. — Von den Arabern ging die Theorie der Musik zu den Neupersern über, und so finden wir noch über das Mittelalter hinaus den Einfluss griechischer Musik bis tief ins Innere von Asien hineinreichen.*)

*) Ausser den Arabern wird sich wahrscheinlich auch noch bei einem zweiten semitischen Volke des Mittelalters eine aus der altgriechischen abgeleitete, der byzantinischen verwandte Musik nachweisen lassen. Es sind dies die christlichen Aethiopen in den Quellländern des Nils, die man heute gewöhnlich als Abyssinier bezeichnet. Die Literatur dieses Volkes ist zum grossen Theile eine kirchlich-sacrale; in einem grossen Theile der handschriftlichen Psalmen und Hymnen der



Hiermit sind die Gebiete abgegrenzt, welche wir zu durchwandern haben, die Musik des Alterthums und die Musik der mittelalterlichen Abendländer, Byzantiner und Araber, — es sind nicht getrennte und je in sich abgeschlossene Gebiete, sondern deutlich erkennbare Pfade führen aus dem Alterthume in die mittelalterlichen Regionen, und überall treffen wir hier auf Versuche einer Rückkehr zu dem gemeinsamen Ausgange, die aber immer unbelohnt bleiben. Nur dem christlichen Abendlande war es vergönnt, auf seiner Bahn nach vorwärts zu schreiten, als die Musikperiode der Niederländer die Brücken hinter sich abbrach und frei von dem Zwange antiker und mittelalterlicher Fesseln in geistiger Freiheit eine neue Welt der Musik eröffnete, die mit der alten nur noch die allgemeine Grundlage der Tonarten gemein hatte. Dies ist die Grenze, bis zu welcher wir hier die Geschichte der Musik verfolgen wollen.

Aethiopen sind über den Texteswortan die Noten hinzugefügt. Mit Hülfe des ersten Kenners äthiopischer Literatur und Sprache in unserer Zeit machte ich den Versuch diese Notenzeichen zu entziffern: es sind die äthiopischen Buchstaben, die wir in ihrer Notenbedeutung zunächst als Zahlzeichen zu fassen haben. Ebenso haben auch die Araber das griechische Notenalphabet durch ihre Zahlzeichen umschrieben. Indess trat der glücklichen Lösung unseres Versuches, die äthiopischen Notenzeichen auf die griechischen zurückzuführen, die Hinwegberufung Dillmann's nach einer andern Universität hindernd in den Weg, und so möge es denn hier genügen Andere auf diese mit Hülfe griechischer Musikkenntniss sicherlich zu entziffernde Notation der Aethiopen aufmerksam gemacht zu haben. Sollten sich, wie zu erwarten steht, in syrischen Handschriften Notenzeichen finden, so werden auch diese aus der griechischen Musik sich erklären lassen.

Erstes Kapitel.

Uebersicht der Theorie der antiken Musik.

Die Geschichte der antiken Musik zerfällt in zwei grosse Abschnitte, deren Grenzscheide das Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts bildet. Die erste Periode ist die der schöpferischen Kunst, die zweite die der Kunsttheorie, die der im Laufe der Jahrhunderte immer mehr welkenden Nachblüthe der Kunst zur Seite geht. In der ersten Periode ist das alte Hellenenland das ausschliessliche Gebiet, auf das wir angewiesen sind, in der zweiten hat sich dies Gebiet über die ganze antike Welt bis in die Grenzen von Indien hinein ausgedehnt. Interessanter ist es jedenfalls, die schöne Thätigkeit der ersten Periode zu betrachten, aber fast Alles, was wir von ihr wissen, verdanken wir dem Sammelfleiss der zweiten Periode, und es wird unmöglich für uns sein, der Bewegung des früheren Kunstlebens zu folgen, wenn wir nicht einigermassen mit der von den späteren Theoretikern aufgestellten Doctrin vertraut sind. So ist denn vor Allem nöthig — nicht etwa die Quellen der antiken Musik zu überschauen, deren Betrachtung vielmehr der geschichtlichen Darstellung der zweiten Periode überlassen bleiben soll —, als vielmehr eine kurze Uebersicht über die wichtigsten Punkte der alten Theorie uns zu verschaffen und uns sogleich in die Zeit zu versetzen, wo die eigentlich klassiche Musik und die wahrhafte Schöpferkraft der Kunst erloschen war, in die alexandrinisch-macedonische und in die römische Kaiserzeit.

Die beiden Hauptrepräsentanten der antiken musikalischen Forschung, Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, und Claudius Ptolemäus zur Zeit Hadrians, legen eine Scala von 15 Tönen zu Grunde, die wir mit unseren, aus dem christlichen Mittelalter herrührenden Notenbuchstaben folgendermassen bezeichnen dürfen:

A H C D E F G a h c d e f g $\bar{a}$

Die Scala umfasst also genau zwei unserer Moll-Octaven (in ab-

steigender Bewegung, ohne Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe). Diese Scala nannte man „das volle oder umfassende System, τέλειον σύστημα“ — („voll“ oder „umfassend“ im Gegensatze zu den weniger umfangreichen Scalen der früheren Zeit; „System“ ist die antike Bezeichnung für Scala überhaupt).

Wir Modernen benennen die einzelnen Töne der Scala als Prime, Secunde, Terz, Quarte u. s. w. So einfach haben es sich die Alten nicht gemacht, ihre Nomenclatur erscheint vielmehr so unbequem und unübersichtlich wie möglich:

ā Nete hyperbolaion
g Paranete hyperbolaion
f Trite hyperbolaion
e Nete diezeugmenon ....
d Paranete diezeugmenon
c Trite diezeugmenon
h Paramese
a Mese
G Lichanos meson
F Parhypate meson
E Hypate meson ....
D Lichanos hypaton
C Parhypate hypaton
H Hypate hypaton
A Proslambanoménos

Die Griechen sind bei dieser Nomenclatur nämlich lediglich historisch zu Werke gegangen. Den historischen Ausgangspunkt unseres „vollen Systemes“ bildete eine Octave von *E* bis *e*, das alte Octachord der klassischen Zeit, dem man in der Tiefe die Töne *A H C D*, in der Höhe die Töne *f g ā* hinzufügte. Auf diesem Octachorde hatten die 8 Töne bereits denselben Namen, wie später auf dem vollen Systeme, nur dass man die Zusätze meson und diezeugmenon fortliess. Hier haben die Namen einen guten Sinn:

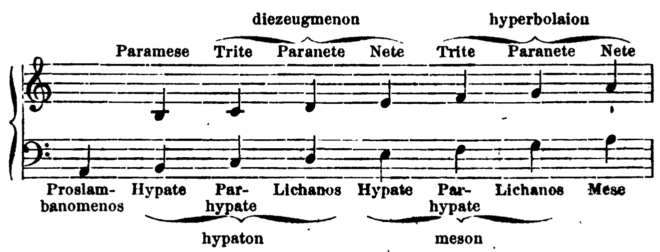
e Nete, die letzte (Saite)
d Paranete, die vorletzte
c Trite, die dritte
h Paramese, die nächst-mittlere
a Mese, die mittlere
G Lichanos, die Zeigefinger-Saite
F Parhypate, die nächst-erste
E Hypate, die erste

In der Tiefe fügte man zunächst die 3 Töne *H C D* hinzu; man benannte sie mit denselben Namen, wie die 3 Töne *E F G*, welche

die 3 tiefsten Töne des alten Octachordes gebildet hatten: Hypate, Parhypate, Lichanos; zur Unterscheidung fügte man aber jedem Tone den Zusatz meson und hypaton hinzu: *H* Hypate hypaton, die erste unter den ersten, *E* Hypate meson, die erste unter den mittleren — denn die tiefsten Töne waren jetzt zu mittleren Tönen geworden. Späterhin kam als allertiefster noch der Ton *A* hinzu: man nannte ihn Proslambanomenos „den Hinzugenommenen".

Mit der Nomenclatur der 3 in der Höhe hinzugefügten Saiten $\bar{f}\,\bar{g}\,\bar{a}$ verfuhr man auf die nämliche Weise: man benannte auch sie mit denselben Namen wie die 3 höchsten Saiten des alten Octachords *c d e*: Trite, Paranete, Nete, setzte dann aber den Genitiv hyperbolaion hinzu, also Nete hyperbolaion, die letzte unter den übermässigen (nämlich den übermässig hohen). Sollten dieselben Namen als Bezeichnung von *c d e* dienen, so setzte man diezeugmenon, d. h. „unter den getrennten" hinzu: Nete diezeugmenon, „die letzte unter den getrennten". Woher der Ausdruck „getrennte", mag hier zuerst unerörtert bleiben.

Am besten wird man die Bezeichnung der griechischen Töne auf folgende Weise übersehen können:



Auf dem vollen Systeme oder der Moll-Doppeloctav lassen sich 7 verschiedene Octavenintervalle annehmen: *Aa* oder *a$\bar{a}$*, *Hh*, *Cc*, *Dd*, *Ee*, *Ff*, *Gg*. Hierdurch werden, wie die griechischen Theoretiker sagen, 7 verschiedene Octavengattungen gebildet.

Die erste Octavengattung umfasst die Töne von der Hypate hypaton bis zur Paramese, also von *H* bis *h*:

H C D E F G a h;

das erste und vierte Intervall besteht hier aus einem Halbtone. Diese Octavengattung heisst die Mixolydische.

Die zweite Octavengattung umfasst die Töne von der Parhypate hypaton bis zur Trite diezeugmenon:

C D E F G a h c;

das dritte und letzte Intervall ist ein Halbton. Diese Octavengattung heisst die Lydische.

Die dritte Octavengattung umfasst die Töne von der Lichanos hypaton bis zur Paranete diezeugmenon:

D E F G a h c d,

mit dem Halbtonintervalle an zweiter und sechster Stelle. Sie heisst die Phrygische.

Die vierte Octavengattung umfasst die Töne von der Hypate meson bis zur Nete hyperbolaion:

E F G a h c d e,

mit dem Halbtonintervalle an erster und fünfter Stelle. Sie heisst die Dorische.

Die fünfte Octavengattung umfasst die Töne von der Parhypate meson bis zur Trite hyperbolaion:

F G a h c d e f,

das Halbtonintervall an vierter und letzter Stelle. Sie heisst die Hypolydische.

Die sechste Octavengattung umfasst die Töne von der Lichanos meson bis zur Paranete hyperbolaion:

G a h c d e f g,

das Halbtonintervall an dritter und vor letzter Stelle. Sie heisst die Hypophrygische.

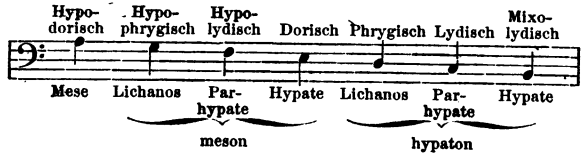
Die siebente Octavengattung umfasst die Töne von der Mese bis zur Nete hyperbolaion, oder was dasselbe ist, vom Proslambanomenos bis zur Mese:

a h c d e f g a,

das Halbtonintervall an zweiter und fünfter Stelle. Sie heisst die Hypodorische oder Lokrische.

So weit die Techniker der Kaiserzeit (Aristides, Pseudo-Euklid, Bacchius, Gaudentius), die hier aus einem uns verlorenen Theile der Aristoxenischen Harmonik schöpfen. Wir Modernen gebrauchen von diesen Octavengattungen nur 2, nämlich die in *a* (unsere Durtonart) und die in *c* (unsere Molltonart). Bis zum 16. Jahrhunderte war unsere Musik in dieser Beziehung reicher, sie gebrauchte ausser den Octavengattungen in *a* und *c* auch noch die Octavengattungen in *d*, *e*, *g*, *f*. Das sind die Tonarten, welche wir jetzt die Kirchentöne nennen (der dorische, phrygische, hypodorische Kirchenton): das christliche Mittelalter hat sie unmittelbar aus der griechischen Musik mit hinübergenommen, dabei aber die Namen der einzelnen Octavengattungen in einer etwas andern Weise als das Griechenthum verwandt, wovon später die Rede sein wird.

Bei den Griechen also bezeichnen folgende 7 Töne den Anfangston der 7 Octavengattungen:



Nennen wir den von den Alten angegebenen tiefen Anfangston jeder Octavengattung die Prime, den zweiten Ton die Secunde, den dritten die Terz u. s. f., also Mixolydische Prime, Mixolydische Secunde, Mixolydische Terz (abgekürzt M 1, M 2, M 3) — Lydische Prime, Lydische Secunde, Lydische Terz (abgekürzt L 1, L 2, L 3) u. s. f., so lässt sich die Bedeutung der in dem vollen Systeme enthaltenen 15 Töne mit Rücksicht auf die verschiedenen Octavengattungen folgendermassen darstellen:

Nete hyp.	**ā**	—	—	—	—	—	—	H D 8	**ā**
Paran. hyp.	**g**	—	—	—	—	—	H P 8,	H D 7	**g**
Trite hyp.	**f**	—	—	—	—	H L 8,	H P 7,	H D 6	**f**
Nete diez.	**e**	—	—	—	D 8,	H L 7,	H P 6,	H D 5	**e**
Paran. diez.	**d**	—	—	P 8,	D 7.	H L 6,	H P 5,	H D 4	**d**
Trite diez.	**c**	—	L 8,	P 7,	D 6,	H L 5,	H P 4,	H D 3	**c**
Paramese	**h**	M 8,	L 7,	P 6,	D 5,	H L 4,	H P 3,	H D 2	**h**
Mese	**a**	M 7,	L 6,	P 5,	D 4,	H L 3,	H P 2,	H D 1	**a**
Lich. mes.	**G**	M 6,	L 5,	P 4,	D 3,	H L 2,	H P 1	—	**G**
Parhyp. mes.	**F**	M 5,	L 4,	P 3,	D 2,	H L 1	—	—	**F**
Hypate mes.	**E**	M 4,	L 3,	P 2,	D 1	—	—	—	**E**
Lich. hy .	**D**	M 3,	L 2,	P 1	—	—	—	—	**D**
Parhyp. hyp.	**C**	M 2,	L 1	—	—	—	—	—	**C**
Hypate hyp.	**H**	M 1	—	—	—	—	—	—	**H**
Poslamban.	**A**	—	—	—	—	—	—	—	**A**

Es ist also z. B. die Mese *a* zugleich Hypodorische Prime, Hypophrygische Secunde, Hypolydische Terz, Dorische Quarte, Phrygische Quinte, Lydische Sexte, Mixolydische Septime.

Dies ist die ältere Bezeichnungsreihe der Töne, die sogenannte dynamische (*ὀνομασία κατὰ δύναμιν*). Es gibt aber noch eine zweite Bezeichnungsart, die uns durch Ptolemäus aufs ausführlichste überliefert ist, die sogenannte thetische (*ὀνομασία κατὰ θέσιν*). Hiernach wird nämlich in jeder Octavengattung der tiefe Schlusston derselben oder die Prime, die Hypate meson dieser Octavengattung genannt, die Secunde heisst Parhypate meson u. s. f.

	Hyp. meson. Prime.	Parh. meson. Secunde.	Lich. meson. Terz.	Mese. Quarte.	Para-mese. Quinte.	Trite diez. Sexte.	Paran. diez. Septime.	Nete diez. Octave.
Mixolydische	H	C	D	E	F	G	a	h
Lydische	C	D	E	F	G	a	h	c
Phrygische	D	E	F	G	a	h	c	d
Dorische	E	F	G	a	h	c	d	e
Hypolydische	F	G	a	h	c	d	e	f
Hypophrygische	G	a	h	c	d	e	f	g
Hypodorische	a	h	c	d	e	f	g	a

Die dynamische Hypate hypaton kann sowohl die Prime, wie die Secunde, wie die Terz sein u. s. w., je nachdem der durch sie bezeichnete Ton *E* zu einer Compositon in der Dorischen oder Phrygischen oder Lydischen Octavengattung gehört u. s. w. Die thetische Hypate hypaton ist jedesmal die Prime irgend einer Octavengattung, die Mixolydische Prime *H*, die Lydische Prime *C*, die Phrygische Prime *E* u. s. w. Die dynamische Hypate hypaton ist ein constanter Ton (immer der Ton *E*), die thetische Hypate hypaton ist ein variabler Ton, hat aber immer die Geltung der Prime, die Hinzufügung des Namens der Octavengattung gibt die jedesmalige Tonhöhe an: Lydische, Phrygische, Mixolydische Hypate hypaton (*Λύδιος ὑπάτη ὑπατῶν* oder *ὑπάτη ὑπατῶν κατὰ θέσιν Λυδίου*).

Fügen wir noch hinzu, dass auch die unterhalb der Hypate meson und die oberhalb der Nete diezeugmenon liegenden Töne in den Bereich der thetischen Bezeichnungsweise aufgenommen werden. Die thetische Lichanos hypaton bezeichnet dann also die Untersecunde, die Parhypate hypaton die Unterterz, die Hypate hypaton die Unterquarte, der Proslambanomenos die Unterquinte — und ebenso die Trite hyperbolaion die None, die Paranete hyperbolaion die Decime, die Nete hyperbolaion die Undecime.

Was wir also Kirchentöne nennen, heissen bei den griechischen Theoretikern Octavengattungen. Dieselben Namen aber, welche die einzelnen Octavengattungen bezeichnen, Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch u. s. w. werden nun noch in einer ganz andern Bedeutung gebraucht, nämlich zur Unterscheidung der Transpositionsscalen. Das aus 15 Tönen oder zwei Octaven bestehende „volle System“, von welchem wir bisher gesprochen haben, war ein *A*-Moll oder ein Moll ohne Vorzeichen. Die Griechen aber konnten diese Scala auf jede der

Transpositionsstufen erheben, welche uns Modernen bei gleichschwebender Temperatur (also auf dem Clavier) zu Gebote stehen. Aristoxenus theilt die Octave, welche von unserem grossen *F* bis zum kleinen *f* reicht, in 12 Halbtonintervalle (nach gleichschwebender Temperatur) und errichtet auf jedem der Halbtöne ein „volles System" (eine Moll-Doppeloctav von 15 Tönen). Die Namen dieser Transpositionsscalen oder wie die Griechen sagen, τόνοι, sind folgende:

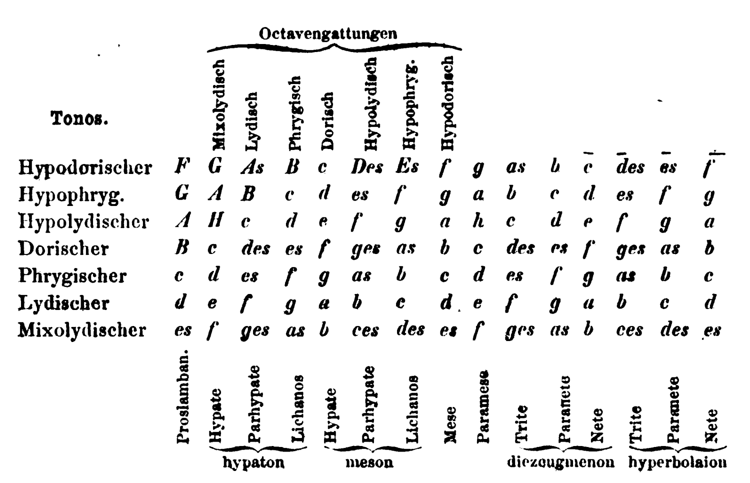
4 ♭	*F*	Hypodorischer Tonos
3 ♯	*Fis*	tief Hypophrygisch, später Hypoiastisch
2 ♭	*G*	Hypophrygisch
5 ♯	*Gis*	tief Hypolytisch, später Hypoäolisch
	A	Hypolydisch
5 ♭	*B*	Dorisch
2 ♯	*H*	tief Phrygisch, später Iastisch
3 ♭	*c*	Phrygisch
4 ♯	*cis*	tief Lydisch, später Aeolisch
1 ♭	*d*	Lydisch
6 ♭	*es*	Mixolydisch, später Hyperdorisch
1 ♯	*e*	hoch Mixolydisch, später Hyperiastisch
4 ♭	*f*	Hypermixolydisch, später Hyperphrygisch.

Die letzte dieser Scalen ist nur die höhere Octave der ersten (Hypodorischen in *F*). In der Zeit nach Aristoxenus kommt auch noch die höhere Octave der zweiten (*Fis*) und dritten (*G*) in Aufnahme, und so treten zu jenen 13 Scalen noch 2 weitere hinzu:

3 ♯	*fis*	Hyperäolisch
2 ♭	*g*	Hyperlydisch.

Entspricht die tiefste Scala (Hypodorisch) unserem *F*, so folgt von selber, dass die folgende in *Fis*, die nächstfolgende in *G* beginnt u. s. w.; denn in der angegebenen Reihenfolge liegen die Anfangstöne der Scala; laut den Berichten der alten Theoretiker immer ein Halbtonintervall von einander fern. Weshalb wir aber berechtigt sind, den Proslambanomenos des Hypodorischen als unser *F* zu fassen, wird sich erst später sagen lassen.

Die Scala also, welche wir oben bei Besprechung der Octavengattungen zu Grunde gelegt hatten, war *A*-Moll oder der Hypolydische Tonos. Dasselbe, was wir in Bezug auf dies *A*-Moll sagten, gilt auch von den übrigen Transpositionsscalen: eine jede hat ihren Proslambanomenos, ihre Hypate hypaton, ihre Mese u. s. w.; insbesondere ist festzuhalten, dass in jeder Transpositionsscala die 7 verschiedenen Octavengattungen genommen werden können, z. B.



Tonos.		Octavengattungen: Mixolydisch	Lydisch	Phrygisch	Dorisch	Hypolydisch	Hypophryg.	Hypodorisch							
Hypodorischer	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*	*Des*	*Es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c̄*	*d̄es*	*ēs*	*f̄*
Hypophryg.	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
Hypolydischer	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Dorischer	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*
Phrygischer	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*
Lydischer	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
Mixolydischer	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*
	Proslamban.	Hypate (hypaton)	Parhypate (hypaton)	Lichanos (hypaton)	Hypate (meson)	Parhypate (meson)	Lichanos (meson)	Mese	Paramese	Trite (diezeugmenon)	Paranete (diezeugmenon)	Nete (diezeugmenon)	Trite (hyperbolaion)	Paranete (hyperbolaion)	Nete (hyperbolaion)

Es wird also die **hypodorische** Octavengattung nicht bloss in der Scala ohne Vorzeichen (Tonos Hypolydios) gesetzt:

a h c d e f g a,

sondern auch in den Scalen mit 2, 3, 4, 5, 6 u. s. w.:

im Tonos Lydios *d e f g a b c d*
„ „ Phrygios *c d es f g as b c* u. s. w.

Ebenso die **lydische** Octavengattung:

im Tonos Lydios *f g a b c d e f*
„ „ Phrygios *c d es f g as b c*
„ „ Dorios *b c des es f ges as b* u. s. w.

Die **phrygische** Octavengattung:

im Tonos Lydios *g a b c d e f g*
„ „ Phrygios *f g as b c d es f*
„ „ Dorios *es f ges as b c des es* u. s. w.

Die **dorische** Octavengattung:

im Tonos Lydios *a b c d e f g a*
„ „ Phrygios *g as b c d es f g*
„ „ Dorios *f ges as b c des es f* u. s. w.

und so alle übrigen Octavengattungen in jedem Tonos, ebenso wie bei uns die Moll- und Dur-Tonart unter jedem Vorzeichen genommen werden kann.

Indess waren nicht alle Tonoi in gleich häufigem Gebrauch. Am häufigsten der Tonos Hypolydios und Lydios (ohne Vorzeichen und mit 1 ♭): sie kamen in jeder Gattung der Musik vor. Am seltensten diejenigen, welche unseren Kreuzscalen entsprechen. Denn der tief-

hypophrygische (*Fis*), der tief-lydische (*cis*), der tief-hypolydische (*Gis*) mit 3, 4 und 5 Kreuzen sind für die Praxis gar nicht nachzuweisen, sie scheinen vielmehr nur der Theorie anzugehören, bis in der Zeit nach Aristoxenus die höhere Octav des tief-hypophrygischen (*fis*) für das Instrumentalspiel der Auleten in Aufnahme kommt. Der hochmixolydische (*e*) mit 1 Kreuz kommt schon vor Aristoxenus bei den Auleten und Kitharoden, der tief-phrygische (*H*) mit 2 Kreuzen bei den Auleten vor.

Dagegen sind schon früh sämmtliche ♭-Scalen im Gebrauch, 1 ♭ bei Kitharoden, die mit 1, 2, 3 ♭ bei Auleten, die mit 1, 2, 3, 4, 5 6 ♭ in der Chor-Musik oder Orchestik.

Ausser der Ordnung, in welcher wir oben die Transpositionsscalen, der gewöhnlichen Angabe der Alten folgend, aufgezählt haben, war den Alten auch die Anordnung nach dem Quintencirkel bekannt, für welche sie die Bezeichnung „Tetrachord-Gemeinschaft" (κατὰ τετράχορδα κοινωνία) haben. Die Mese oder der Proslambanomenos des einen Tonos, so sagen sie, ist jedesmal die Hypate meson des anderen (Aristid. S. 25):

		(Prosl.) Mese	Meson Hypate
♭♭♭	Phrygisch	*c*	*g*
♭♭	Hypophrygisch	*G*	*d*
♭	Lydisch	*d*	*a*
	Hypolydisch	*A*	*e*
♯	Hoch-Mixolydisch	*e*	*h*

Diese Verwandtschaft der Tonoi nach dem Quintencirkel ist für die Praxis der Alten von hoher Bedeutung, wie sich schon daraus ergeben hat, dass sich die einzelnen Arten der Musik, Orchestik, Auletik, Kitharodik nur solcher Tonoi bedienen, die unter sich nach dem Quintencirkel zusammenhängen:

Die Orchestik aller Tonoi von 6♭ bis ohne Vorzeichen
„ Auletik „ „ „ 3♭ bis 2♯ (oder 3♯).
„ Kitharodik „ „ „ 2♭ bis 1♯.

Ebenso auch späterhin (in der Kaiserzeit) die Hydrauleten aller Tonoi von 3♭ bis 1♯. — Die Ordnung der antiken Tonoi nach dem Quintencirkel würde also folgende sein:

♭♭♭♭♭♭ | es Mixolydisch
Hyperdorisch dis | ♯♯♯♯♯♯

♭♭♭♭♭ | B Dor.
T. Hypoly. Hypoaeol. Gis | ♯♯♯♯♯

♭♭♭♭ | F Hypodor.
f Hyperphryg.
T. Lyd. Aeol. Cis | ♯♯♯♯

♭♭♭ | c Phrygisch
Hyperäolisch *fis*
T. Hypophryg. Hypoiast. Fis | ♯♯♯

♭♭ | G Hypophryg.
g Hyperlyd.
T. Phryg., Iast. H | ♯♯

♭ | d Lydisch
H. Mix. Hyperiast. e | ♯

| A Hypolydisch |

Die Abkürzungen T. und H. bedeuten Tief-(Lydisch) und Hoch-(Mixolydisch). — Ein jeder Tonos hat, wie sich hier ergibt, zunächst 2 verwandte Tonoi, mit denen er in Tetrachord-Gemeinschaft steht, und zwar können wir den einen den zunächst vorausgehenden Tonos nennen (mit einem ♭ mehr oder einem ♯ weniger), den andern den zunächst folgenden Tonos (mit einem ♭ weniger oder einem ♯ mehr). Nach unserer Art zu reden: wird die Oberdominante einer Scala zur Tonica erhoben, so entsteht die nächst folgende Scala; wird die Unterdominante zur Tonica erhoben, so entsteht die zunächst vorausgehende Scala. Dies Verhältniss spricht sich in der Nomenclatur durch die Vorsatzsylbe Hypo und Hyper aus:



Mit der hier besprochenen Verwandtschaft nach dem Quintencirkel steht eine eigenthümliche Gestaltung des Systemes oder der Scala im innigsten Zusammenhange. Bisher haben wir von dem Systeme mit 15 Tönen gesprochen, es gab aber daneben auch ein System oder eine Scala von nur 11 Tönen (Hendekachord), durch welches zwei nach dem Quintencirkel verwandte Tonoi mit einander vermittelt werden, z. B.

Phrygisch ♭♭♭ | *c d e f g as b c d es f g as b c*
G A B c d es f g as b c
Hypophryg. ♭♭ | *G A B c d es f g a b c d es f g*
d e f g a b c d es f g
Lydisch ♭ | *d e f g a b c d e f g a b c d̄*

Die zwischen dem Phrygischen und Hypophrygischen Systeme (*c*-Moll und *G*-Moll) in der Mitte stehende Scala von 11 Tönen ist in seiner tieferen Partie ein *G*-Moll, in seiner höheren Partie ein *c*-Moll, denn dort enthält es den Ton *A*, hier den Ton *as*, es ist also unten Hypophrygisch, oben Phrygisch. — Eben so die zwischen dem Hypophrygischen (*G*-Moll) und dem Lydischen (*d*-Moll) in der Mitte stehende Scala.

Phryg. ♭♭♭
G A B c d es f g as b c
Hypophryg. ♭♭

Hypophryg. ♭♭
d e f g a b c d es f g
Lydisch ♭

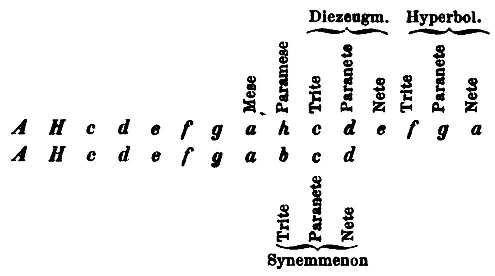
Auf einer jeden dieser Scalen lassen sich also 2 verwandte Tonoi des Quintencirkels je vom Umfang einer Octave darstellen. Man bezeichnet sie nach dem auf ihrer unteren Partie herrschenden Tonos, die erste Scala also als ein Hypophrygisches, die zweite als ein Lydisches System, und zwar als das Hypophrygische Synemmenon-System, als das Lydische Synemmenon-System u. s. w. im Gegensatze zu der oben besprochenen Form des Systems von 15 Tönen, welches durch die Namen Hypophrygisches Diezeugmenon-System, Lydisches Diezeugmenon-System davon unterschieden wird.

Somit gibt es für jeden Tonos zwei verschiedene Systeme. Das Diezeugmenon-System enthält zwei gleiche Moll-Octaven, eine tiefere und eine höhere, das Synemmenon-System nur die tiefere Molloctav, statt der höheren aber bietet es drei Töne dar, welche die

Schlusstöne auf dem Diezeugmenon-Systeme des zunächst vorausgehenden Tonos sind:

Hypophr.	Synem.	*G A B c d es f g* **as** *b c*
	Diezeug.	*G A B c d es f g* **a** *b c d es f g*
Lydisch.	Synem.	*d e f g a b c d* **es** *f g*
	Diezeug.	*d e f g a b c d* **e** *f g a b c d*
Hypolyd.	Synem.	*A H c d e f g a* **b** *c d*
	Diezeug.	*A H c d e f g a* **h** *c d e f g a*
Hochmix.	Synem.	*e fis g a h c d e* **f** *g a*
	Diezeug.	*e fis g a h c d e* **fis** *g a h c d e*

Die acht unteren Töne des Synemmenon- und Diezeugmenon-Systemes desselben Tonos sind völlig gleich, sie haben daher auch die Namen gemein: Proslambanomenos — Hypate, Parhypate, Lichanos hypaton — Hypate, Parhypate, Lichanos meson — Mese. Die höheren Töne des Synemmenon-Systemes haben dagegen ihre eigne Nomenclatur:



Trite, Paranete, Nete diezeugmenon heisst der dritte, vorletzte und letzte unter den getrennten Tönen, Trite, Paranete, Nete synemmenon heisst der dritte, vorletzte und letzte unter den verbundenen Tönen. Man war nämlich seit alter Zeit her gewohnt, die Scalen in Tetrachorde oder Quarten zu theilen:

A H c d e f g a h c d e f g a

A H c d e f g a b c d

Ohne den erst später hinzugefügten Proslambanomenos *A* zu berücksichtigen, sagte man von der ersten der beiden Scalen, sie bestände aus den vier Tetrachorden *He, ea, he, ea*; die zwei tieferen und die zwei höheren dieser vier Tetrachorde waren je mit einander verbunden, d. h. der höchste Ton des tieferen Tetrachordes war zugleich der tiefste Ton des höheren Tetrachordes; das zweite und dritte Tetrachord aber *ea* und *he* waren nicht verbunden, sondern

durch das Ganztonintervall *a h* von einander getrennt, daher nannte man diese Töne die getrennten.

In der zweiten vorliegenden Scala war aber auch das dritte Tetrachord $a\ \bar{d}$ unmittelbar mit dem vorausgehenden durch den beiden gemeinsamen Ton *a* verbunden, daher für die Töne $b\ \bar{c}\ \bar{d}$ dieses Tetrachordes der Name: verbundene Töne.

Es gab nun aber für jeden Tonos auch noch eine dritte Art des Systemes, in welcher das Synemmenon- und Diezeugmenon-System mit einander vereint waren. Diese Vereinigung wäre schon dadurch erreicht gewesen, dass man in das Diezeugmenon-System den eigenthümlichen Ton des Synemmenon-Systemes, nämlich die Trite synemmenon, die den Leitton zum unmittelbar vorausgehenden Tonos bildet, eingeschaltet hätte, etwa:

Trite syn.
$$A\ \ H\ \ c\ \ d\ \ e\ \ f\ \ g\ \ a\ \ [b]\ \ h\ \ c\ \ d\ \ e\ \ f\ \ g\ \ a;$$

man schaltete aber statt dieses einen Tones die sämmtlichen Töne synemmenon ein:

$$A\ \ H\ \ c\ \ d\ \ e\ \ f\ \ g\ \ a\ \ [b\ \ \bar{c}\ \ \bar{d}]\ \ h\ \ \bar{c}\ \ \bar{d}\ \ \bar{e}\ \ \bar{f}\ \ \bar{g}\ \ \bar{a},$$

was man auch so auffassen kann, dass man dem Synemmenon-System des Tonos noch die 7 letzten Töne des Diezeugmenon-Systemes hinzugefügt habe:

$$A\ \ H\ \ c\ \ d\ \ e\ \ f\ \ g\ \ a\ \ b\ \ \bar{c}\ \ \bar{d}\,|\,h\ \ \bar{c}\ \ \bar{d}\ \ \bar{e}\ \ \bar{f}\ \ \bar{g}\ \ \bar{a}.$$

So verfährt wenigstens die Theorie. Wie sie dazu gekommen, diese Töne $\bar{c}\ \bar{d}$ überflüssig zu wiederholen, wird sich später zeigen.

Das Vorliegende wird genügen, um sich über die alten Tonsysteme und Transpositionsscalen vorläufig zu orientiren. Woher aber kommt es, dass dieselben Namen, welche zur Bezeichnung der Tonoi oder Transpositionsscalen gebraucht werden, auch als Namen der Octavengattungen erscheinen? Um sich diese scheinbar höchst wunderliche Thatsache zu erklären, muss man festhalten, dass die Scalen mit ♭ und ohne Vorzeichen die ältesten sind. Sie sind S. 15 zusammengestellt mit Angabe der dynamischen Geltung der einzelnen Töne und ebendaselbst ist angegeben, welche Töne die Anfangstöne oder Primen (nach griechischer Terminologie die thetischen Hypatai meson) der sieben Octavengattungen sind. Auf dieser Tabelle zeigt sich nun, dass der einzige den 7 alten Transpositionsscalen gemeinsame Ton der Ton *f* ist. Das war der Ton, von welchem man bei der Bezeichnung derselben ausging. In der Scala *F* (mit 4 ♭) ist es der Grundton der Hypo-

dorischen Octavengattung, daher nannte man die ganze Scala den Hypodorischen Tonos. In der Scala *G* (mit 2♭) ist *f* die Prime der Hypophrygischen Octavengattung, daher übertrug man auf sie den Namen Hypophrygisch. Es ist ferner der Ton *f* die Prime der Hypolydischen Octavengattung in der Scala *A* (ohne Vorzeichen), die Prime der Dorischen in der Scala *B* (mit 5♭), die Prime der Phrygischen in der Scala *c* (mit 3 ♭), die Prime der Lydischen in der Scala *d* (mit 1 ♭), die Prime der Mixolydischen in der Scala *es* (mit 6♭), und so ist auf jeden Tonos der Name derjenigen Octavengattung übertragen, deren Prime durch den in ihm vorkommenden Ton *f* gebildet wird. Diese Bevorzugung des Tones *f* lässt sich freilich nur daraus erklären, dass derselbe in irgend einer Beziehung von einer besonderen Bedeutung war — worin diese bestand, kann uns vorläufig gleichgültig sein.

Wir müssen jetzt zu den 7 Octavengattungen zurückkehren. Wenn wir oben unter Zugrundelegung der Hypolydischen Scala (ohne Vorzeichen) den Ton *a* als die Hypodorische Prime, *h* als die Mixolydische Prime, *c* als die Lydische Prime, *d* als die Phrygische Prime, *e* als die Dorische Prime, *f* als die Hypolydische Prime, *g* als die Hypophrygische Prime und die folgenden Töne als Secunden, Terzen u. s. w. gefasst haben, so sind wir dazu insofern berechtigt, als die Techniker die Töne *a*, *h*, *c* u. s. w. in der angegebenen Weise den Anfangston der Octavengattung oder die thetische Hypate hypaton nennen. Aber war dieser Anfangston der Octavengattung auch zugleich derjenige, in welcher die Melodie abschloss, war sie wirklicher Grundton oder Tonica? Im Systeme unserer Kirchentonarten hat der Anfangston der Scala allerdings die Bedeutung der Tonica für Melodie und Harmonie, aber dies beweist noch nichts für die Griechen. Denn das System unserer Kirchentöne hat sich erst am Ende des Mittelalters herausgebildet, es ist durchaus nicht das der eigentlich mittelalterlichen Tonarten. Wollten wir von der Behandlung der Kirchentöne einen Schluss auf die griechische Musik machen, so müssten wir wenigstens von ihrer Behandlung im Mittelalter ausgehen. Nun haben wir aber die bestimmtesten Zeugnisse, dass im Byzantinischen Mittelalter die 7 Octavengattungen die Melodien nicht in der (thetischen) Hypate hypaton, sondern in der Mese abschliessen, und ebenso reden die Musiker des abendländischen Mittelalters vom Schlusse der Tonart in der Media, worüber der zweite Theil dieser Schrift das Nähere enthalten wird.

Auch für die alten Octavengattungen hatte die thetische Mese, die wir bisher die Quarte genannt haben, eine besonders hervorragende Bedeutung. Die Aristotelischen Probleme über Musik berichten, dass alle guten Componisten vorwiegend auf der Mese verweilen, und wenn sie dieselbe verlassen haben, doch immer wieder zu ihr zurückkehren, was bei keinem andern Tone in dieser Weise der Fall sei. Der häufige Gebrauch der Mese sei so nothwendig für das Colorit der griechischen Musik, wie bestimmte Partikeln für das Colorit der Sprache — wer sich dieser Partikeln enthalte, verrathe sich als Ausländer und ebenso verrathe sich durch seltenen Gebrauch der Mese der schlechte Componist. Daher stimme man auch stets nach der Mese: sei sie falsch gestimmt, so erklängen auch alle übrigen Töne unrein; sei sie richtig gestimmt und die anderen Töne unrein, so zeige sich die Unreinheit blos bei diesen, nicht aber bei der Mese. Das Letztere wird auch anderweitig bestätigt, denn ganz dasselbe sagt Dio Chrysost. 68, 7.

Dass unter der Mese, von der die Rede ist, nicht die dynamische Mese (die Mitte des 15saitigen Transpositionsscalen-Systems), sondern die thetische Mese d. h. der vierte Ton der Octavengattungen gemeint ist, braucht schwerlich erst bewiesen zu werden. Denn wie wäre es möglich, dass, wenn z. B. bei Zugrundelegung des Hypolydischen Tonos eine Composition in Hypophrygischer Octavengattung gespielt würde, sämmtliche Töne falsch klingen sollten, blos weil die dynamische Mese *a* falsch gestimmt sei? Es bleibt also nichts übrig, als unter der Mese die jedesmalige Quarte der Octavengattung zu verstehen, die Quarte also ist es, welche überall durchklingt, welche das Gefühl immer festhält, so sehr, dass wenn sie falsch gestimmt war, auch die übrigen Töne falsch zu klingen schienen; die Quarte ist es, die am häufigsten gebraucht, auf der am längsten verweilt und zu der schliesslich zurückgekehrt ist, wenn sie verlassen war; sie ist es endlich, nach welcher das Instrument gestimmt wurde.

Hat nun aber die Mese oder Quarte diese prävalirende Bedeutung, so gehört andrerseits auch die Hypate meson und deren Octave, die Nete diezeugmenon, zu denjenigen Tönen, welche den Charakter der Tonart bestimmen, da sie von den Technikern als Anfang und Schluss der Octavengattung hingestellt werden. Es könnte das Letztere zwar auch den Sinn haben, dass der Umfang einer in einer bestimmten Octavengattung gehaltenen Melodie sich innerhalb der Hypate

meson und Nete diezeugmenon als den beiden Grenztönen bewegte, aber die erhaltenen Musikreste zeigen sämmtlich, dass dieser Umfang keineswegs gewahrt wurde, und wir müssen daher die Bedeutung, welche die Techniker jenen beiden Tönen geben, auf den harmonischen Charakter der Tonart beziehen.

Die Töne also, durch welche der Charakter der 7 Octavengattungen bestimmt wird, sind folgende:



Hierdurch ist wenigstens im Allgemeinen die Natur der alten Tonarten oder Octavengattungen scharf bestimmt, indem sich ergibt, dass die thetische Mese die Tonica ist. Gehen wir z. B. von der Lydischen Tonart aus, so stehen uns für die Ausführung derselben 15 Töne zu Gebote, in der Hypolydischen Transpositionsscala folgende:

Hyp. mes — Mese — Nete diez.

A *H* c *d* e f *g* *a* *h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

Mit welchem Tone eine in Lydischer Tonart gesetzte Melodie schliesst, ist uns nicht gesagt, aber wir wissen, dass die prävalirenden Töne *c* und *f* sind, und zwar von diesen beiden insbesondere wieder der Ton *f* als die Mese. Es muss mithin (in der vorstehenden Scala ohne Vorzeichen) der Ton *f* die Lydische Tonica oder die tonische

Prime, der Ton *c* die Oberquinte oder Unterquarte der Tonica oder die Oberdominante sein. Alle Angaben des Aristoteles über die Bedeutung dieses Tones *f* erklären sich nunmehr von selbst. Er ist der Grundton — also nach ihm wird gestimmt, er ist der durchaus nothwendige Ton, auf dem man am meisten verweilt und auf den man, wenn man ihn verlassen hat, schliesslich wieder zurückkommt; — als den Grundton hält ihn unser Ohr fortwährend fest und bezieht alle andern Töne auf ihn, dergestalt, dass uns, wenn er nicht rein gestimmt ist, auch alle diese übrigen Töne, eben weil wir sie auf ihn beziehen, unrein klingen.

Wollten wir dagegen *c* als Lydische Tonica fassen, so würde die Mese *f* die Oberquarte sein. Dann hat Alles, was über die Bedeutung des Tones *f* berichtet wird, keinen Sinn. Die Lydische Tonart der Alten ist also nicht, wie man bisher annahm, unsere Durtonart

c d e f g a h c,

sondern genau dasselbe, was man im Systeme der Kirchentöne als lydisch bezeichnet:

f g a h c d e f,

ein Dur mit übermässiger Quarte *h* statt *b*. — Wir müssen nun schon hier darauf hinweisen, dass die vulgäre Meinung, die antike Musik sei unison gewesen, nur auf einer mangelhaften Benutzung der Quellen beruht. Unison war allerdings der Gesang, Mehrstimmigkeit aber wurde durch die Instrumentalbegleitung hervorgebracht, was man ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν nannte, und über die Art und Weise dieser Begleitung besitzen wir sehr wichtige, weiter unten zu behandelnde Quellenangaben, die alle bisherigen Zweifel an der Mehrstimmigkeit alter Musik sofort abschneiden werden. In der oben behandelten Stelle redet nun Aritoteles von dem Spiele auf dem Instrumente. Nehmen wir an, dass die Lydische Tonart unserem *c*-Dur entspricht, so würde die griechische Musik mehr als barbarisch sein. „Hat der Spielende die *f*-Saite verlassen, so kehrt er schliesslich immer wieder auf sie zurück“, sagt Aristoteles, es würde also unter jener Voraussetzung zu der Tonica *c* im Schlusse die Oberquarte *f* angegeben, es würde also geschlossen mit einer absoluten Dissonanz. Und doch sagt derselbe Verfasser der Probleme 19, 39: „vor dem Schlusse gehen die Töne des Gesanges und des begleitenden Instrumentes in der Weise auseinander, dass wir durch die hier entstehende Dissonanz peinlich afficirt werden, bis am Schlusse die dissonirenden Accordtöne aufhören und hiermit ein so

befriedigter Eindruck entsteht, dass wir die peinliche Unbefriedigtheit, die unser Ohr vorher empfand, vergessen.“ Wie wäre es möglich, dass Aristoteles so gesprochen hätte, wenn zur schliessenden Tonica *c* der Quartaccord *f* angeschlagen wäre?

Es darf also als feststehend angesehen werden, dass die Lydische Tonica nicht *c*, sondern *f* war, und dass überhaupt nicht die thetische Hypate hypaton, sondern die thetische Mese der Grundton oder die Prime der Tonart war, während die Hypate hypaton die Bedeutung der Oberdominante (Oberquinte oder Unterquarte) hatte.

Die Frage nach den alten Tonarten ist aber hiermit noch nicht völlig beantwortet. Was die späteren Theoretiker Octavengattungen nennen, nannte man in der klassischen Zeit Harmonien („Harmonie“ war nämlich der alte Ausdruck für Octave). Von den einzelnen Namen der Harmonien oder Octavengattungen kannte die frühere Zeit noch nicht die Namen Hypodorisch, Hypophrygisch und Hypolydisch. Von diesen drei Tonarten wurden die zwei ersteren nach griechischen Volksstämmen benannt, und zwar sagte man, wie Plato’s Schüler Heraklides Ponticus bei Athenäus 16, 624 angibt: Aeolische Harmonie statt Hypodorisch, und wie aus zwei weiterhin zu besprechenden Stellen des Pollux und Ptolemäus erhellt: Iastische oder Ionische Harmonie statt Hypophrygisch. Für Hypolydisch dagegen sagte man früher nachgelassenes oder tiefes Lydisch: epaneimene oder aneimene Lydisti. Die alte Bezeichnung der Harmonien war also folgende:

Aiolisti in *a* (später Hypodoristi)
Iasti in *g* (später Hypophrygisti)
epaneimene Lydisti in *f* (später Hypolydisch)
Doristi in *e*
Phrygisti in *d*
Lydisti in *c*
Mixolydisti in *h*.

Damit aber war die Zahl der Harmonien nicht abgeschlossen. Es gab auch noch eine Lokristi, deren sich Pindar und Simonides häufig bedienten, die aber später ausser Gebrauch kam (Heraclid. ap. Athen. 14, 625), wie Pollux 4, 65 sagt, eine Erfindung des Philoxenus *Φιλοξένου τὸ εὕρημα*, wofür vermuthlich zu lesen ist: *Ξενοκρίτου εὕρημα.* Aus den Technikern (Euklid. 16) wissen wir, dass die Hypodorische Octavengattung in *a* auch den Namen der Lokrischen führte, es bezeichnet also die Octavengattung in *a* entweder die Aeolische (Hypodorische) oder die von ihr verschiedene Lokrische Harmonie. Beide Harmonien

waren verschieden, aber ihre thetische Hypate meson wurde durch den gemeinsamen Ton *a* gebildet.

Ferner gab es eine Syntono-Iasti und eine epaneimene Iasti. Von beiden redet der alte Dichter Pratinas (Bergk poet. lyr. fragm. 5); er sagt nämlich, er wolle weder der Muse der Syntono-Iasti, noch der epaneimene Iasti folgen, sondern das in der Mitte liegende Gebiet des Gesanges, die Aiolisti, beschreiten. Die Iasti ist die Tonart in *g*, die Aiolisti die Tonart in *a*, also beide Tonarten sind einander unmittelbar benachbart. Sagt also Pratinas, dass die Aeolische Tonart in der Mitte zwischen zwei Iastischen liege, so können mit den letzteren nur zwei Tonarten in *g* und *h* gemeint sein: die eine von beiden — entweder die aneimene oder die Syntono-Iasti — ist also die Tonart in *g* und mit dem gewöhnlichen Iasti identisch, die andere von beiden ist eine der Octavengattung nach mit der Mixolydisti in *h* zusammenfallende Harmonie.

Von besonderer Bedeutung ist eine Stelle der Platonischen Republik 3, 398, wo die Harmonien ihrem Ethos nach kurz charakterisirt werden. Auch Aristoteles hat in seiner Republik 8, 5 auf diese Stelle Plato's Rücksicht genommen. Von den üblichen Tonarten, meint Plato, müssten einige wegen des in ihnen herrschenden unmännlichen, krankhaften oder maasslosen Charakters aus der Praxis verbannt werden: nämlich die Mixolydisti, die Syntonolydisti und ähnliche weil sie zu klagend (θρηνώδεις, ὀδυρτικώτεραι), die chalara Iasti und chalara Lydisti weil sie zu ausgelassen und sinnlich seien (μαλακαί, συμποτικαί). Aristoteles sagt in der bezeichneten Stelle aneimene statt des von Plato gebrauchten chalara, mithin ist chalara Iasti dasselbe, was die aneimene Iasti des Pratinas ist, und chalara Lydisti ist mit aneimene oder epaneimene Lydisti (d. h. der Hypolydischen Octavengattung) identisch. „Beizubehalten", führt Plato fort, „sei bloss die ruhige maasshaltige Doristi und die den religiösen Zwecken dienende enthusiastische Phrygisti." Hier werden also im Ganzen folgende Harmonien genannt:

klagend	Mixolydisti . . . . . . in	*h*
	Syntonolydisti	*a*
	u. ähnliche	
maasslos	aneimene oder chalara Lydisti	*g*
	aneimene oder chalara Iasti	*f*
ruhig:	Doristi	*e*
religiös:	Phrygisti	*d*

Ein alter Commentar zu diesen 6 Tonarten ist bei Aristides erhalten,

der dazu die Noten angibt, theils in Lydischer, theils in Hypolydischer Transpositionsscala. Reduciren wir diese Notentabellen auf die Hypolydische Transpositionscala (ohne Vorzeichen), so ist nach Aristides' Angabe der Ton *d* der höchste Ton in der Phrygischen, *e* in der Dorischen, *f* in der aneimene Lydisti, *g* in der aneimene Iasti, *a* in der Syntonolydisti, *h* in der Mixolydisti. Zu bemerken ist hierbei, dass Aristides statt aneimene und chalara Iasti, aneimene und chalara Lydisti, bloss Iasti und Lydisti sagt (mit Weglassung des von Plato resp. Aristoteles gebrauchten Zusatzes) und dass er die Namen Syntonolydisti und Iasti umgestellt hat: den Namen Iasti zu der Tonart in *a*, den Namen Syntonolydisti zu der Tonart in *g*. Weshalb hier der Text verändert werden muss, braucht hier nicht gesagt zu werden, denn es wird sich aus dem weiterhin Folgenden von selber ergeben.

Die Tonart in *c* (die eigentliche Lydisti) ist von Plato nicht ausdrücklich genannt. Sie ist ohne Zweifel enthalten in seinen Worten: „klagende Tonarten sind die Mixolydisti, Syntonolydisti und ähnliche der Art", denn wir wissen auch sonst, dass der Charakter der Lydisti ein klagender ist; ebendarunter wird auch wohl die von Pratinas genannte Syntono-Iasti mit inbegriffen sein. Aus der Stelle des Pratinas ging hervor, dass entweder die epaneimene Iasti die Tonart in *g* und dann die Syntono-Iasti die Tonart in *h*, oder umgekehrt die epaneimene Iasti die Tonart in *h*, die Syntono-Iasti die Tonart in *g* war. Aus Plato's Worten und dem dazu bei Aristides erhaltenen alten Commentar ergibt sich nun, dass die aneimene Iasti im *g* beginnt, also mit der gewöhnlichen Iasti identisch ist, dass also die Syntono-Iasti eine Tonart in *h* sein muss. — Berücksichtigen wir nun ferner noch die in *a* anfangenden Lokristi und Aiolisti, welche bei Plato ebenfalls fehlen, so können wir nunmehr die Harmonien der Alten folgendermaassen bestimmen:

in *h*: Mixolydisti
syntonos Iasti
in *a*: syntonos Lydisti
Lokristi
Aiolisti, später Hypodoristi,
in *g*: aneimene oder chalara Iasti, auch Iasti schlechthin, später Hypophrygisti,
in *f*: aneimene oder chalara Lydisti, später Hypolydisti,
in *e*: Doristi
in *d*: Phrygisti
in *c*: Lydisti.

Endlich wird uns vom Scholiasten zu Aristoph. Equit. 989 u. a. als eine der Doristi, Phrygisti u. s. w. coordinirte Harmonie noch genannt,

die Boiotisti,

von der wir aber zunächst nicht wissen, aus welcher Octavengattung sie besteht.

In dem Tone *a* beginnen also drei Harmonien, die Aiolisti oder Hypodoristi, die Lokristi und die Syntono-Lydisti; sie haben also die gemeinsame Octavengattung

a h c d e f g a,

und dennoch sind sie verschieden. Verschieden sind nämlich einmal das Aeolische und Lokrische nach S. 25; verschieden sind ferner das Aeolische und Syntonolydische, denn beide haben einen grade entgegengesetzten Charakter, das Syntonolydische einen klagenden (Plato a. a. O.), das Aeolische dagegen einen selbstbewussten, männlichen, schwungvollen Charakter (Athen. 16, 624); und endlich muss auch das Lokrische und Syntonolydische aus einem gleich anzugebenden Grunde verschieden gewesen sein. Worin mag nun diese Verschiedenheit bestehen? Diese Frage würde schwerlich eine genügende Antwort erhalten, wenn uns nicht das in den alten Musikresten erhaltene Material zu Hülfe käme.

Von den griechischen Schriftstellern über Musik hat nämlich der von Bellermann herausgegebene Anonymus (aus der römischen Kaiserzeit) am Ende seiner Darstellung eine Reihe von Musikproben mitgetheilt. Darunter neben allerlei Uebungsstücken für die Anfänger auch eine kleine für eine Instrumentalstimme gesetzte Melodie, die wir im Anhange unter No. 1 (Syntonolydisch) mitgetheilt haben. Die Tonica dieser Melodie ist der Ton *f*, und zwar ist die Tonart *f*-Dur, aber nicht unser gewöhnliges Dur, sondern Dur mit übermässiger Quarte *h* statt *b*. Es ist also dieselbe Tonart, welche wir nach den Ergebnissen der Aristotelischen Probleme als Lydisch bezeichnen mussten. Indess bildet die Lydische Tonica *f* nicht den Schluss der Melodie, sondern vielmehr die Lydische Dur-Terz *a*, nicht bloss am Ende des sechsten Tactes, sondern auch am Ende des zweiten Tactes, — eine Art des Melodieschlusses, welche auch in unseren Volksliedern beliebt ist.

Wir haben hiermit eine Melodie derjenigen Harmonie, welche die Alten die Syntonolydische, *σύντονος λυδιστί* oder *συντονολυδιστί* nannten. Wir Modernen würden ihr schwerlich den Namen einer besonderen Tonart gestatten, sondern sie als ein in *a* oder der Dur-Terz schliessendes

Lydisch bezeichnen. Auch die Alten bezeichnen sie als Lydisti, jedoch mit dem Zusatze syntonisches Lydisch d. h. hohes (eigentlich angespanntes Lydisch). Dem müsste also ein „tiefes“ Lydisch zur Seite stehen. Und das ist in der That der Fall. Denn die Alten reden noch von einer zweiten Lydischen Harmonie, der aneimene, epaneimene oder chalara Lydisti, welche in *f* schliesst. Dies ist also diejenige Behandlung der Lydischen Tonart, in welcher die Melodie in der Tonica abgeschlossen wird. Würde der Schluss der obigen Melodie lauten: *c c f* statt *c c a*, so wäre die Harmonie derselben die epaneimene Lydisti. Nun gibt es aber noch eine dritte Art der Lydischen Harmonie, welche als „Lydisti schlechthin“ bezeichnet wird: sie umfasst die Octavengattung *c* bis *c*. Dies kann nichts Anderes sein als diejenige Art der Lydischen Harmonie, in welcher die Melodie in dem Tone *c*, also der Durquinte abschliesst:

Lydische Tonica *f* { *f* (Prime) . . . . aneimene Lydisti
a (Terz) . . . . . syntonos Lydisti
c (Quinte . . . . Lydisti.

Die Melodie kann also in jedem Tone des tonischen Dreiklanges schliessen, und hiernach haben die Alten drei Unterarten der Lydischen Tonart unterschieden. Die in der Prime schliessende haben sie später die Hypolydische genannt.

Die Tabellen des Ptolemäus geben der Hypolydischen Tonart eine eigene thetische Mese (= dynamische Hypate meson oder Nete diez.) und wir haben demnach oben, wo wir die Bedeutung der thetischen Mese nach den Aristotelischen Problemen erörterten, zunächst diese dynamische Hypate meson als hypolydische Tonica angesetzt (S. 23 fünfte Notenreihe). Dann wäre aber die Hypolydisti die Tonart *h c d e f g a h* mit Melodieschluss auf *f*, also eine absolute Missgestalt, der gegenüber uns entschieden nichts Anderes übrig bleibt als die Annahme, dass der Verfasser der Problemata, welcher die thetische Mese schlechthin als Tonica (jeder Tonart) hinstellt, die epaneimene Lydisti oder Hypolydisti ebenso wie die syntonos Lydisti nur als Unterarten der Lydisti fasst und ihnen eine gemeinsame Mese, nämlich die Lydische gibt.

Von der Phrygischen Tonart, als deren Octavengattung von den Technikern die Scala *d e f g a h c d* angegeben wird, nahm man bisher an, dass der Ton *d* die Tonica, mithin dass die ganze Tonart in Moll mit vermehrter Sexte (*h* statt *b*) sei. Indess lehren die Aristotelischen Problemata, dass nicht *d*, sondern *g* als thetische Mese die

Tonica war. Ist also das Lydische ein Dur mit vermehrter Quarte, so ist das Phrygische ein Dur mit verminderter Septime

g a h c d e ♮f g,

jedoch so, dass die Melodie nicht mit der Prime *g*, sondern mit der Quinte *d* abschliesst. — Wie dem Lydischen ein Hypolydisch, so steht dem Phrygischen ein Hypophrygisch zur Seite, als dessen Octavengattung uns die Techniker die Scala *g a h c d e f g* überliefern. Durch glücklichen Zufall ist uns eine Hypophrygische (in *g* schliessende) Melodie überliefert, nämlich der Hymnus auf Nemesis, mitgetheilt im Anhange No. 2. Diese Melodie ist ohne alle Frage ein in der Prime schliessendes Dur mit verminderter Septime *f* statt *fis*, es verhält sich also das Hypophrygische zum Phrygischen, wie das Hypolydische zum Lydischen, d. h. die schlechthin nach den Volksstämmen der Phryger und Lyder benannten Tonarten sind Durtonarten mit Melodieabschluss in der Quinte, die mit „Hypo“ bezeichneten Tonarten sind dieselben Tonarten mit Melodieschluss in der Prime.

Hypo-Lyd.			Lyd.					Hypo-Phr.			Phryg.			
f	*g*	*a*	*h*	**c**	*d*	*e*	*f*	‖	**g**	*a*	*h*	*c*	**d**	*e* *f* *g*

Das Hypophrygische heisst auch Iastisch oder Ionisch (Ἰάς, Ἰαστί, Ἰωνική). Die Ionier sind der griechische Stamm, welcher am frühzeitigsten dem Einfluss der asiatischen Nachbarvölker Zugang verstattet hat. Wie sie in der bildenden Kunst fremde Elemente in sich aufnahmen, wie sie in der Architectur sich die den asiatischen Völkern angehörende Volutenform zu eigen gemacht und daraus den nach ihnen benannten Ionischen Stil entwickelt haben, der im übrigen Griechenland erst in der Perikleischen Zeit Eingang findet, ebenso haben sie sich auch der Tonart der Phrygier bemächtigt (Dur mit vermehrter Septime), doch so, dass sie selber die Melodien in der Prime schlossen, während das eigentliche Phrygisch die Melodie in der Quinte abschloss.

Wir haben aber gesehen, dass man statt Hypophrygisch auch Iastisch und aneimene Iasti sagte. Ebenso sagte man statt Hypolydisch auch aneimene Lydisti. Daneben gab es aber auch noch eine syntonos Iasti, wie es eine syntonos Lydisti gab. Ist die aneimene Iasti gleich der aneimene Lydisti die mit der Prime schliessende Melodieform, so muss die syntonos Iasti gleich der syntonos Lydisti die in der Terz schliessende Melodieform sein.



Zwischen der syntonos Iasti und aneimene Iasti in der Mitte liegt der Ton *a*, der Anfangston der Aeolischen oder Hypodorischen Octavengattung, wie wir dies unterhalb der zweiten Scala durch ein darunter gesetztes *Αἰολιστ.* angedeutet haben. So kann also Pratinas in der oben citirten Stelle sagen: er wolle weder die syntonos noch die aneimene Iasti wählen, „sondern das in der Mitte liegende Gebiet bearbeitend wähle ich die Aeolische Tonart."

Die Griechen hatten also zwei aus der Fremde entlehnte Durtonarten, von denen aber keine mit unserem Dur übereinkam: die eine hatte eine vermehrte Quarte, die Lydische, — die andere eine verminderte Septime, die Phrygisch-Iastische. Jede dieser beiden Tonarten kam in drei verschiedenen Species vor, indem die Melodie in jedem der drei Töne des Tonica-Dreiklangs abschliessen konnte, in der Prime, Terze, Quinte. Die aneimene Iasti, die schon Pratinas kennt, war früher im Gebrauch als die aneimene Lydisti, die erst Damon erfunden hat. Hieraus erklärt sich die Terminologie aneimene und syntonos. *Ἀνειμένη* bedeutet „tief", *σύντονος* bedeutet „hoch". Die Phrygische Tonart ist ein die Melodie in der Quinte abschliessendes Dur mit verminderter Septime. Die beiden Harmonien, welche man die Iastischen nennt, sind Modificationen dieses Phrygischen Dur, indem man die Melodie entweder in der Prime oder der Terz abschloss. Die in der Terz abschliessende war die „höhere Iastische", daher *σύντονος Ἰαστί*, die in der Prime abschliessende war die „tiefere Iastische", daher *ἀνειμένη* (oder *χαλαρὰ*) *Ἰαστί*. Als man dann später nach Analogie des Phrygisch-Iastischen Dur auch im Lydischen Dur ausser der Quinten-Species auch noch die Terzen- und Primen-Species zu gebrauchen anfing, da bezeichnete man auch hier wie in der Phrygisch-Iastischen die Primen-Species als eine *ἀνειμένη* oder *χαλαρά*, die Terzen-Species als eine *σύντονος*, und zwar als eine *ἀνειμένη* und *σύντονος Λυδιστί*, die Quinten-Species behielt ihren alten einfachen Namen *Λυδιστί*.

Die dorische Tonart (Octavengattung *e f g a h c d e*) ist eine

Moll-Tonart. Bisher sah man in *e* die Moll-Tonica und definirte daher das Dorische als ein Moll mit kleiner Secunde (*f* statt *fis*). Anders aber, wenn man die Berichte der Alten herbeizieht. Denn nach den Aristotelischen Problemen ist die thetische Mese — und das ist hier der Ton *a* — der tonische Grundton, der der ganzen Tonart ihren bestimmten Charakter gibt, der Ton *e* (die thetische Hypate meson) ist der Schlusston der Melodie. Das Dorische ist mithin unser gewöhnliches absteigendes Moll mit Melodieschluss in der Quinte. Die erhaltenen Dorischen Melodien können erst weiter unten besprochen werden.

Die Mixolydische Octavengattung *h c d e f g a h* musste man bisher als ein *h*-Moll mit verminderter Quinte *f* statt *fis* auffassen und das wäre eine sonderbare Tonart gewesen: ein *h*-Moll ohne Tonica-Dreiklang *h d fis*, sondern statt dessen mit dem wunderlichen Accorde *h d f*. Und eine solche Tonart soll es gewesen sein, welche Sappho erfunden und die nachher die Tragödie mit solcher Vorliebe für die Chorpartien angewandt hat? Unter den Kirchentönen kommt sie als unmelodisch nicht vor; es würde räthselhaft sein, wenn sie in der griechischen Musik in solchem Ansehen gestanden hätte.

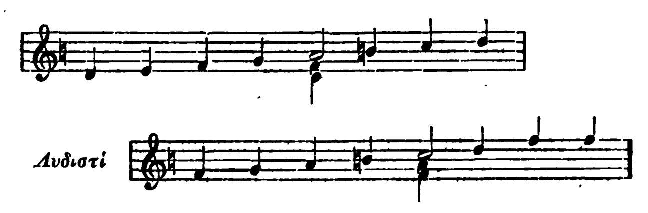
Folgen wir dem Satze der Aristotelischen Problemata von der harmonischen Bedeutung der *μέση κατὰ θέσιν*, so ist der harmonische Grundton der Mixolydischen Octavengattung der Ton *e*, denn eben dieser ist die *μέση κατὰ θέσιν Μιξολυδίου*. Dann ist die *Μιξολυδιστί* ein *e*-Moll mit kleiner Secunde und stellt sich als die parallele Moll-Tonart des Phrygischen Dur dar:



und zwar als eine Molltonart, in welcher die Melodie in der Quinte abschliesst, wie dies zunächst auch für die entsprechende Phrygische Durtonart und, wie wir oben gesehn haben, auch für das gewöhnliche oder Dorische Moll der Fall ist.

Es bleibt nun von den sieben Octavengattungen der Griechen noch die in *a* beginnende: *a h c d e f g a* übrig. Wenden wir den Satz von der *μέση κατὰ θέσιν* auf sie an, so hat sie den Ton *a* zum har-

monischen Grundton und ist demnach ein *d*-Moll mit grosser Sexte, welches sich als die parallele Molltonart der Lydischen Dur darstellt; ebenfalls wie das Dorische und Mixolydische Moll mit dem Melodieschlusse in der Quinte:

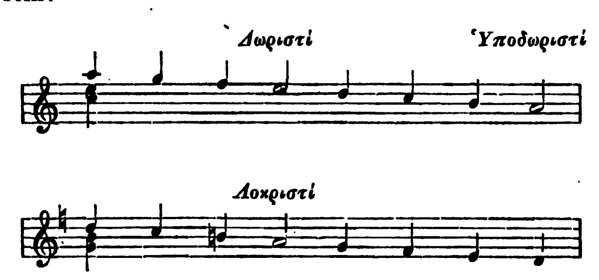


Aber welchen Namen führt diese Molltonart? Es hat sich gezeigt, dass die Octavengattung *h c d e f g a h* je nach ihrer verschiedenen harmonischen Behandlung bald die Syntono-Iastische, bald die Mixolydische Octavengattung sein kann, und so ist es auch für die vorliegende Octavengattung *a h c d e f g a* von Euklid. p. 16, Gaudentius p. 20, Bacchius überliefert, dass sie die Hypodorische oder die Lokrische ist, zwei Namen, welche nicht etwa identisch sind, sondern nach S. 25 zwei verschiedene Tonarten bezeichnen, — ja es sind nicht blos zwei, sondern sogar drei Tonarten, welche die gemeinsame Octavengattung *a h c d e f g a* haben, denn es hat sich oben gezeigt, dass dies auch die Scala der Syntonolydischen Tonart ist. Wie die Hypodorische und die Lokrische unter sich verschieden sind, so müssen beide auch von der Syntonolydischen verschieden sein. Denn dass die Hypodorische oder Aeolische mit der Syntonolydischen identisch sei, dem widerstreitet was uns von dem klagenden Charakter der einen, und dem vertrauensvollen, freudigen und energischen Charakter der andern überliefert ist (S. 26 u. K. 2, 1), und ebensowenig darf man eine Identität der Syntonolydischen und Lokrischen Tonart annehmen, denn die Lokrische Tonart war schon zu Heraklides Ponticus' Zeit ausser Gebrauch gekommen, die Syntonolydische ist aber noch zur römischen Kaiserzeit so vulgär, dass ein Musiker, der bereits das Spiel auf der Hydraulis bei der Klassification der einzelnen Zweige der Musik obenan stellt, für den Anfänger ein Uebungsbeispiel in der Syntonolydischen Tonart gewählt hat.

Die in Rede stehende Tonart, welche das parallele Moll des Lydischen Dur ist, muss entweder die Lokrische oder die Hypodorische auch Aeolisch genannte Tonart sein. Ist sie die Lokrische, dann muss die derselben Octavengattung *a h c d e f g a* angehörende, aber von

der Lokrischen durch harmonische Behandlung verschiedene Aeolische oder Hypodorische Tonart etwas anderes sein und wiederum auch etwas anderes als die derselben Octavengattung angehörende *Συντονολυδιστί* — es bleibt dann für die Hypodorische Tonart nichts übrig, als dass sie ein gewöhnliches, die Melodie in der Prime schliessendes *a*-Moll ist, also die Primen-Species der *Δωριστί*. Im andern Falle aber, wenn, wie es oben vorläufig angenommen ist, die Parallel-Mollart des Lydischen Dur nicht die *Λοκριστί*, sondern die *Αἰολιστί* ist, muss die *Λοκριστί* die in der Prime schliessende *a*-Moll-Tonart sein. Die vorausgehenden Untersuchungen haben zu dem Resultate geführt, dass die *Ὑπολυδιστί* die Primen-Species der *Λυδιστί*, die *Ὑποφρυγιστί* die Primen-Species der *Φρυγιστί* ist, und da liegt die Annahme nahe genug, dass auch die *Ὑποδωριστί* die Primen-Species der *Δωριστί* ist. Die *Ὑποδωριστὶ Αἰολιστί* ist mit der *Δωριστί* die älteste und vornehmste aller griechischen Harmonien. Schon Terpander hat einen kitharodischen *νόμος Αἰόλιος* componirt; ferner heisst sie geradezu die *κιθαρῳδικωτάτη* (Arist. probl. 19, 48), in der chorischen Lyrik wird sie mit grösster Auszeichnung genannt (Lasos, Pratinas, Pindar), sie ist die Tonart für dorische Schlachtmusik gleich der *Δωριστί* (vgl. den *νόμος καστόρειος* Kap. II), und auch in der Tragödie ist sie wenigstens die vornehmste Tonart der Bühnen-Monodieen (Aristot. probl. a. a O.). Das Alles lässt sich von der *Λοκριστί* nicht sagen, sie wurde zwar von Pindar und Simonides angewandt und scheint dann auch zufolge der Stelle des Pollux 4, 65 durch Philoxenus, dessen *εὕρημα* sie dort fälschlich genannt wird, in dem kitharodischen Nomos eine Stelle, doch keineswegs eine hervorragende Stelle erhalten zu haben, aber schon Heraklides sagt: *ὕστερον κατεφρονήθη*. Die Hypodorische dagegen hat auch noch in Ptolemäus' Zeit ihren Ehrenplatz bei den Kitharoden behauptet. Wenn Plato in seiner Durchmusterung der Tonarten der Lokrischen nicht gedenkt, so kann das weiter nicht befremden; aber höchst befremdlich ist es, dass dort so wenig wie in der Parallelstelle des Aristoteles der Hypodorischen oder Aeolischen Tonart gedacht wird und dass sie ebensowenig in dem Verzeichnisse der Tonarten, welches Plato im Laches p. 188 gibt, erscheint. Plato zieht geradezu am Schlusse seiner Auseinandersetzung das Resultat: *Ἀλλὰ κινδυνεύει Δωριστὶ λείπεσθαι καὶ Φρυγιστί.* Ist vielleicht in den vorausgehenden Textesworten ein Satz ausgefallen, in welchem die *Αἰολιστί* erwähnt war? Dies anzunehmen, verbietet die Parallelstelle des Aristoteles. Oder ist sie mit enthalten in den Worten: *Τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι; Μιξολυδιστὶ καὶ Συντονολυδιστὶ καὶ*

τοιαῦται τινες; Mit den *τοιαῦται τινες* kann wohl die *σύντονος Ἰαστί* des Pratinas und auch die eigentliche *Ἰαστί* und *Λυδιστί* gemeint sein, aber sicherlich nicht die *Αἰολιστί*, die nichts weniger als *ϑρηνώδης* ist. Da bleibt denn nur übrig, dass sie Plato entweder unter den von ihm zugelassenen *Δωριστί* oder *Φρυγιστί* als eine Species derselben mit begriffen hat, und wenn man unter der *Δωριστί* und *Φρυγιστί* zu wählen hat, so wird es wohl keine Frage sein, dass die *Ὑποδωριστί* oder *Αἰολιστί* nicht eine Nebentonart der *Φρυγιστί*, sondern vielmehr der *Δωριστί* ist. So hat man auch bisher ihr Auslassen bei Plato und in anderen Stellen erklärt. Ist aber die in *a* beginnende *Ὑποδωριστί* oder *Αἰολιστί* eine Nebengattung der *Δωριστί*, so kann sie nichts anderes sein, als die Primen-Species der *A*-Moll-Tonart, in welcher die *Δωριστί* (in *e*) die Quintenspecies ist. Die mit demselben Tone beginnende *Λοκριστί* muss dann die oben aufgestellte parallele Molltonart der *Λυδιστί* sein:



Die Hypodorische Tonart verhält sich also zur Dorischen, wie die Hypolydische zur Lydischen, wie die Hypophrygische zur Phrygischen.

Schon Terpander, die älteste historische Persönlichkeit unter den griechischen Componisten hat ausser dorischen *νόμοι* auch einen *νόμος Αἰόλιος*, also in äolischer Tonart componirt. Dies haben wir nunmehr so zu verstehen, dass die Tonart, in welcher seine Compositionen gehalten waren, die natürliche Molltonart war, und dass die Melodien bald in der Moll-Quinte ausgingen — dann hiessen sie Dorisch —, oder in der Moll-Prime — dann hiessen sie Aeolisch. Die früheste und ächt hellenische Tonart entspricht also unserem Moll mit dem einzigen Unterschiede, dass die aufsteigende Mollscala keine Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe zuliess, sondern der absteigenden Mollscala gleich war. Die Singweisen des Dorischen Stammes schlossen auf diesem Moll in der Quinte, die des Aeolischen Stammes in der

Prime ab; Terpander, der geborene Aeolier, hat die Singweisen seines Stammes, als er unter Dorern lebte und Dorisch componirte, auch unter den Dorern eingebürgert. Terpander hat aber auch einen *νόμος Βοιώτιος* componirt, wie Suidas überliefert. Spätere nennen die *Βοιώτιος ἁρμονία* als eine der *Δωριστί, Λυδιστί, Φρυγιστί* coordinirte Tonart, vergl. S. 28, und wir dürfen an der Existenz einer solchen Tonart nicht zweifeln. Unter den 7 *εἴδη διὰ πασῶν* wird sie nicht genannt, sie muss also ihrer Scala nach mit einer derselben zusammengefallen sein, aber durch eine harmonische Behandlung sich unterschieden haben, sie muss mithin eine Species von irgend einer der sonst bekannten Tonarten gewesen sein, etwa wie die *σύντονος Λυδιστί* eine Species der *Λυδιστί* u. s. w. Zu Bestimmung der Böotischen Tonart stehen nun folgende Möglichkeiten offen. 1) Sie kann die Primen- oder Terzen-Species der *Λοκριστί* gewesen sein, — aber die *Λοκριστί* ist erst eine Erfindung des Philoxenus, oder, wenn unsere Emendation richtig ist, des Lokrers Xenokritus, welcher erst der zweiten musischen Katastasis angehört, also ist sie jedenfalls erst geraume Zeit nach Terpander aufgekommen und Terpander kann mithin noch in keiner Species derselben componirt haben. 2) Sie kann die Primen- oder Terzen-Species der *Μιξολυδιστί* sein, — aber die *Μιξολυδιστί* ist wiederum erst eine Erfindung der Sappho, und mithin kann sich Terpander auch keiner Mixolydischen Tonart bedient haben. Da bleibt nur 3) die Möglichkeit, dass sie die Terzen-Species des Dorischen ist:



Dass die Böotische Tonart diese Bedeutung hatte, ist auch aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich. Wir sehen nämlich jetzt die Einheit der von Terpander gebrauchten drei Tonarten: es sind die drei Species des altgriechischen Moll und unterscheiden sich nur dadurch von einander, dass die Melodie auf jedem Tone des Moll-Dreiklangs schliessen kann. Wir müssen jetzt den obigen Satz dahin vervollständigen, dass die Dorischen Singweisen in der Moll-Quinte schlossen, die Singweisen des Aeolischen Stammes dagegen den Schluss in der Moll-Prime oder in der Moll-Terz bilden, und zwar fand hier wieder ein Unterschied unter den asiatischen (lesbischen) und

europäischen (böotischen) Aeoliern statt: bei jenen waren vorwiegend die Primen-, bei diesen die Terzen-Schlüsse üblich. Ich sage vorwiegend, denn es ist keineswegs meine Ansicht, dass die Tonarten anfänglich ausschliessliches Eigenthum der Völkerschaften und Stämme waren, deren Namen sie tragen. Auch die Ionier haben sicherlich ursprünglich an der althellenischen Moll-Tonart Theil gehabt und nur deshalb führte eine aus dem Phrygischen Dur abgeleitete Tonart den Namen der Ionischen, weil diese früher unter den Ioniern, als bei den übrigen Griechen in Aufnahme gekommen war.

Die griechischen Tonarten reduciren sich hiernach auf 5. Die älteste und allein ächt-nationale Tonart der Hellenen ist die Dorisch-Aeolische, wie wir sie jetzt nennen können, d. h. unsere Molltonart — sie ist es auch, die stets das grösste Ansehen behauptete. Unser Dur kannten die Hellenen ursprünglich nicht und haben es auch niemals kennen gelernt. Es kamen zwar zu dem hellenischen Moll zwei Durtonarten orientalischer Völker hinzu, das Lydische Dur und das Phrygische Dur und zwar das letztere zugleich in einer Modification, welche den Namen der Iastischen Tonart trägt; aber weder das Lydische, noch das Phrygisch-Iastische Dur ist unser modernes Dur und war nicht fähig, die Wirkungen unseres modernen Dur zu erreichen: es war viel trüber, herber, gewaltsamer, ekstatischer, und es ist daher ganz natürlich, dass nach den Aussagen der Griechen nur ihr dorisch-äolisches Moll ein ἦθος hatte, welches sich dem Charakter unserer modernen Musik annähert. Es ist nun aber auch ganz natürlich, wenn die Griechen überhaupt für die Molltonart eine solche Vorliebe hatten, dass sich bei ihnen nach Analogie der ihnen aus der Fremde zugeführten zwei Durtonarten zwei neue Molltonarten gestalteten, das Mixolydische Moll nach Analogie des Phrygisch-Iastischen Dur, und das Lokrische Moll nach Analogie des Lydischen Dur; Sappho wird als die Erfinderin des Mixolydischen genannt, und der Erfinder des Lokrischen ist wahrscheinlich der epizephyrische Lokrer Xenokritus. Diese fünfte und letzte Tonart ist aber noch innerhalb der klassischen Zeit aus dem Gebrauche verschwunden; den Späteren galt sie blos als eine der Theorie angehörende Tonart.

Eine fernere Eigenthümlichkeit der griechischen Tonarten besteht darin, dass bei ihnen die Melodie nicht blos in der Tonica abschloss, sondern auch in der Terz und Quinte des Tonicadreiklangs — die Quintenschlüsse waren sogar ganz besonders beliebt und so viel wir wissen, haben die zwei spätesten Tonarten der Griechen, das Mixolydische und Lokrische überhaupt nur diese Melodieschlüsse in der Quinte verstattet. Das altnationale Moll und die beiden Durtonarten aber hatten auch Primen- und Terzenschlüsse. Durch die Anwendung dieser dreifach verschiedenen Melodieschlüsse erhielt auch die Tonart selber ein dreifach verschiedenes Colorit und so werden denn auch diese Species einer Tonart als besondere ἁρμονίαι oder Tonarten bezeichnet.

I. National-hellenisches (dorisch-äolisches) Moll:



II. III. Phrygisch-Iastisches und Lydisches Dur:



IV. V. Parallele Molltonarten zum Phrygischen und Lydischen:



Man sieht hieraus, wie es zugeht, dass die Griechen, obwohl sie nur 5 Tonarten haben, doch 11 ἁρμονίαι besitzen. So kam es auch,

dass jeder Ton der diatonischen Scala der Grundton einer Melodie (aber nicht harmonischer Grundton) war. Dies sind die Octavengattungen, im Grunde betrachtet eine wenig fruchtbringende Theorie. Ihrer kann es natürlich nur 7 geben. Um sie zu bezeichnen, gingen die Griechen von den Quinten-Species aus und dann zu den Primen-Species über (die Terzen-Species liessen sie unberücksichtigt).

						c	*d*	*e*		
	d		*e*			*a*	*h*	*c*	*c*	
h	**h**	**c**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**a**	**a**	**a**
g	*g*	*a*	*a*	*h*	*c*				*f*	*f*
e		*f*		*g*	*a*					*d*

Erste Octavengattung in	**h**:	Mixolydisch, Tonica *e g* **h**
		Syntono-Iastisch, Tonica *g* **h** *d*
Zweite „ „	**c**:	Lydisch, Tonica *f a* **c**
		Böotisch, Tonica *a* **c** *e*
Dritte „ „	**d**:	Phrygisch, Tonica *g h* **d**
Vierte „ „	**e**:	Dorisch, Tonica *a c* **e**
Fünfte „ „	**f**:	Hypolydisch, Tonica **f** *a c*
Sechste „ „	**g**:	Hypophrygisch, Tonica **g** *h d*
Siebente „ „	**a**:	Hypodorisch, Tonica **a** *c e*
		Syntonolydisch, Tonica *f* **a** *c*
		Lokrisch, Tonica *d f* **a**

Der Anfangs- oder Schlusston der Octavengattung ist jedesmal der Schlusston der Melodie, der Schlusston der Melodie aber ist entweder die Prime oder die Terze oder die Quinte des Tonica-Dreiklangs. Und zwar ist sie in den drei Hypo-Tonarten die Prime, in den Syntono-Tonarten und dem Böotischen die Terze, in den übrigen Tonarten die Quinte. Benannte man die Octavengattung nach der Tonart, so benannte man sie stets nach einer in der Quinte oder Prime schliessenden, nie nach einer in der Terz schliessenden Species der Tonart.

Die Namen Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch sind zwar später als die gleichbedeutenden *Αἰολιστί*, (*ἀνειμένη*) *Ἰαστί* und *ἀνειμένη Λυδιστί*, denn sie sind erst von den Transpositionsscalen auf die Tonarten übertragen (vgl. Kap. 2, 4), aber sie sind nichts destoweniger sehr zweckmässig und haben deshalb die älteren Namen seit Aristoxenus verdrängt. Sie bezeichnen nämlich sämmtlich die Primen-Species der-

jenigen Tonart, in welcher das Dorische, Phrygische, Lydische die Quinten-Species bildet. In allen drei Tonarten, in welchen eine Hypo- oder Primen-Species vorkommt (und nur in diesen) gibt es auch eine Terzen-Species. Für zwei derselben, das Syntono-Lydisch und Syntono-Iastisch hat sich ebenfalls durch die gemeinsame Vorsetz-Silbe „Syntono" eine rationelle Bezeichnung gebildet; sie würde durch alle drei Terzen-Species durchgehen, wenn für das Böotische auch der Name Syntono-Aeolisch bestände. Wir können sie indess immerhin als eine Syntono-Tonart bezeichnen. Vom Standpunkte der griechischen Theoretiker aus (es ist das freilich nicht der Standpunkt der modernen Musik) können wir also sagen:

Es gibt 5 Normaltonarten: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Lokrisch — in ihnen schliesst die Melodie nach der bei den Griechen beliebten Weise in der Quinte der Tonica.

Den 3 ersten dieser 5 Normaltonarten entsprechen 3 Hypo-Tonarten — in ihnen schliesst die Melodie in der Tonica oder der Prime;

und ebenso entsprechen denselben 3 Syntono-Tonarten (einschliesslich das Böotische) — in ihnen schliesst die Melodie in der Terze der Tonica.

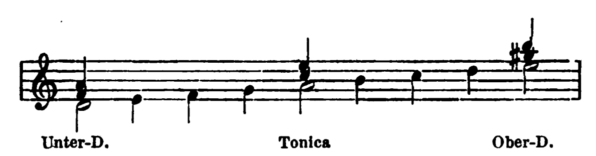
Der harmonische Grundton ist aber für alle die Prime oder die Tonica.

Der Schlusston der Melodie heisst bei jeder Tonart, sei er Prime, Terz oder Quinte, die *ὑπάτη μέσων κατὰ θέσιν* der betreffenden Tonart. Der harmonische Grundton fällt mit dem Schlusstone der Melodie nur in den Hypo-Tonarten zusammen, in den 5 Normaltonarten ist es die Ober-Quinte oder Unter-Quarte, in den Syntono-Tonarten die Ober-Terz oder Unter-Sexte des Grundtons der Melodie.

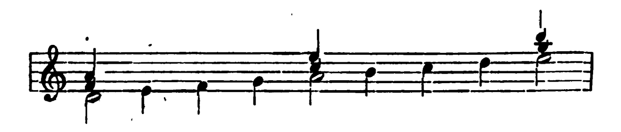
Wenn also in den Aristotelischen Problemata überliefert wird, dass die *μέση κατὰ θέσιν* der harmonische Grundton oder die Tonica der Tonarten sei, so sind hier nur die Normal-Tonarten, das Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische und (wenn es damals noch gebräuchlich war) das Lokrische gemeint; die 3 Hypotonarten Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch sind hier unter den entsprechenden Normaltonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch als deren Species mitbegriffen; ebenso auch die drei Syntono-Tonarten.

Es hat sich gezeigt, dass in Bezug auf den Dreiklang der Tonica das Dorisch-Aeolische Moll mit dem Mixolydischen und Lokrischen Moll, und ebenso das Lydische Dur mit dem Phrygisch-Iastischen Dur vollständig übereinstimmt. Ohne diese Uebereinstimmung wären die einen keine Dur- und die andern keine Molltonarten — es ist derselbe grosse oder kleine tonische Dreiklang wie in unserem Dur und Moll.

Der Punkt, wodurch die antiken Molltonarten und ebenso die antiken Durtonarten unter sich und von unserem Moll und Dur auseinander gehen, ist die Beschaffenheit des Dreiklangs, dessen die Ober- und Unter-Dominante einer jeden Tonart fähig ist. Wir wollen das zunächst an dem Dorisch-Aeolischen Moll klar machen. Es ist von allen antiken Tonarten die einzige, welche einer modernen Tonart, nämlich unserem Moll, im Wesentlichen gleich steht — denn dass das Dorisch-Aeolische in der aufsteigenden Scala die Sexte und Septime nicht um einen halben Ton erhöht, will im Ganzen nicht viel besagen. Aber dennoch macht sich in der harmonischen Behandlung zwischen dem genannten Moll der Alten und dem modernen Moll ein wichtiger Unterschied geltend. Es ist uns für unsere Molltonart ganz nothwendig, dass der auf der Oberdominante d. h. der Oberquinte errichtete Dreiklang eine grosse Terz habe, der Dreiklang der Unterdominante d. h. der Unterquinte oder der Oberquarte dagegen eine kleine Terz.



Der Ton *gis* im Oberdominanten-Accorde ist für unser Moll durchaus unentbehrlich — wir können ohne ihn eigentlich keinen festen harmonischen Abschluss gewinnen. Das Dorisch-Aeolische hat mit unserem Moll den nämlichen Tonica- und auch den nämlichen Unterdominanten-Dreiklang, aber der Oberdominanten-Dreiklang ist nur der kleinen Terz *g*, nicht der grossen Terz *gis* fähig.



Wollen die antiken Componisten in der Weise, wie die modernen

es fast überall thun, mittels des Oberdominanten-Accordes schliessen, so mussten sie die Terze völlig weglassen und statt des Dreiklangs eine blosse Quinte nehmen; wollten sie dies nicht, so mussten sie den Schluss mittels des Unterdominanten-Dreiklanges anwenden, der auch in unserer Musik gebräuchlich ist, der sogenannte plagalische oder Kirchenschluss. Blicken wir auf die erhaltenen dorischen Melodien, so sehen wir alsbald, dass sie in ihrem Baue so angelegt sind, dass fast überall nur dieser Schluss mittelst der Unter-Dominante anwendbar ist. Das Vorkommen des Unterdominanten-Accords ist auch in der That durch die Nachrichten über die bei den Alten vorkommenden Accorde bezeugt (vergl. Kap. II, 2), während dort nichts erwähnt wird, woraus wir auf das Vorkommen des Oberdominanten-Accordes schliessen können. Der Charakter des Unbestimmten, welches der so beliebte Abschluss der Melodie in der Quinte hervorbringt, wird durch diese Anwendung des Unterdominanten-Accordes noch wesentlich verstärkt.

Noch bedeutungsvoller wird die Frage nach der Natur des Ober- und Unterdominanten-Dreiklanges bei den übrigen Tonarten. Um sie zu beantworten, müssen wir die einzelnen Tonarten mit Rücksicht auf die Transpositionsscalen betrachten. Dazu wird die folgende Uebersicht am geeignetsten sein, in welcher sämmtliche bei den Griechen praktisch angewandten τόνοι vom Mixolydischen mit 6 ♭ bis zum Hypo-Iastischen mit 3 ♯ nach der κοινωνία κατὰ τετράχορδον oder dem Quintencirkel geordnet sind.





Hier sind zuvörderst für die sämmtlichen gebräuchlichen Transpositionsscalen die Tonica-Dreiklänge der fünf griechischen Tonarten angegeben unter der darüber gesetzten Andeutung des Namens: Lokrisch, Lydisch, Dorisch (-Aeolisch), Mixolydisch, Phrygisch-(-Iastisch). Die drei Töne des Dreiklangs sind zugleich die Töne, in welchen die Melodie einer jeden auf diesem tonischen Dreiklange beruhenden Tonart schliessen kann, sie bezeichnen also zugleich die Species einer jeden Tonart und zwar die Prime den Melodie-Schlusston der Hypo-Tonart, die Terze den Melodie-Schlusston der Syntono-Tonart und die Quinte den Melodie-Schlusston der bei den Griechen als Normaltonart geltenden Species. In den Lokrischen und Mixolydischen Tonica-Dreiklängen ist bloss die Quinte durch eine ganze Note bezeichnet, die Prime und Terz durch eine Viertelnote, denn in diesen beiden Tonarten kommt nur ein Melodie-Schluss in der Quinte, aber nicht in der Prime und Terz vor (es gibt hier keine Hypo- und Syntono-Tonart).

In der mittlern der drei durch verticale Striche verbundenen Scalen stehen die Dorischen Tonica-Dreiklänge der verschiedenen Transpositionsscalen. Sie kommen genau mit den Moll-Tonica-Dreiklängen unserer Transpositionsscalen überein. Ein dem Dorischen Moll paralleler Dur-Dreiklang kommt nicht vor, — unser Dur fehlt dem Alterthume.

In der ersten der drei Scalen steht oberhalb des Dorischen Moll-Dreiklanges der Lokrische Molldreiklang, in der dritten Scala steht unterhalb des Dorischen der Mixolydische. Zu diesen beiden Molltonarten gibt es parallele Durtonarten, und so steht gleich unmittel-

bar hinter dem Lokrischen Moll das ihm entsprechende, derselben Transpositionsscala angehörige Lydische Dur, hinter dem Mixolydischen Moll das ihm parallele Phrygische Dur.

Während vom Standpunkte unserer Musik aus die 10 Dorischen Dreiklänge die richtige Vorzeichnung haben, ist dies für die 10 Dreiklänge jeder übrigen Tonart nicht der Fall. Der oberhalb des Dorischen *B*-Moll-Dreiklanges stehende Lokrische *B*-Moll-Dreiklang hat in seiner Vorzeichnung nicht 5 ♭, sondern nur 4 ♭, also 1 ♭ zu wenig, mithin kommt in dieser *B*-Moll-Tonart kein *ges*, sondern statt dessen ein *g* vor. Und wiederum hat das unter dem Dorischen *B*-Moll stehende Mixolydische *B*-Moll in der Vorzeichnung nicht 5, sondern 6 ♭, also ein ♭ zu viel; mithin kommt in dieser *B*-Moll-Tonart ein *ces* statt *c* vor. Und ebenso hat vom Standpunkte unserer Musik aus das Lydische Dur in der Vorzeichnung 1 ♭ zu wenig, das Mixolydische Dur ein ♭ zu viel. In den Kreuztonarten hat umgekehrt das Lokrische Moll und Lydische Dur 1 ♯ zu viel und das Mixolydische Moll und Phrygische Dur 1 ♯ zu wenig um u n s e r Dur zu sein. Jede einzelne Transpositionsscala wurde auf den S. 9, 19, 20 im Einzelnen angegebenen diazeuktischen und Synemmenon-Systeme ausgeführt. Wir wissen nun aber, dass es eine Verbindung beider Systeme gab, indem man hinter der beiden Systemen gemeinsamen *μέση* zuerst das Tetrachord *συνημμένων* und darauf das Tetrachord *διεζευγμένων* folgen liess, wie dies S. 20 dargestellt ist. Man brauchte die Töne beider Tetrachorde neben einander, Aristides nennt uns sogar eine Art der Melodie, welche in den Synemmenon-Tönen auf und in den diazeuktischen Tönen absteigt, und umgekehrt. Im Grunde aber kommen durch Aufnahme des Synemmenon-Tetrachords zu dem diazeuktischen Tetrachorde nicht 3, sondern nur 1 neuer Ton hinzu, nämlich die *τρίτη συνημμένων*, denn die *παρανήτη συνημ.* ist mit der *τρίτη διεζ.* und die *νήτη συνημ.* mit der *παρανήτη διεζ.* identisch.

Man kann nun auf einem jeden dieser Systeme mit vereinten Tetrachorden sich zur Ausführung der Melodie der diazeuktischen Töne bedienen oder auch der Synemmenon-Töne. In beiden Fällen enthält das System dann noch einen Ton, welcher in der Melodie der betreffenden Tonart nich vorkommen kann, wenn nicht eine *μεταβολή* derselben Tonart in die nächste Transpositionsscala des Quintencirkels oder eine *μεταβολή* in eine andere Tonart eintreten soll.

I. M a n b e n u t z t f ü r d i e M e l o d i e d e r T o n a r t e n d a s d i a z e u k t i s c h e T e t r a c h o r d. Die *τρίτη συνημμένων* ist ein für ametabo-

lische Melodien unbenutzbarer Ton. Wir wollen als Beispiel die Scalen von 3 *τόνοι* hersetzen, dem Lydischen, Hypolydischen und Hyperiastischen, mit der *ὀνομασία κατὰ δύναμιν*. Die unterhalb der Töne gesetzten Namen bezeichnen die Tonart, in welcher sie die harmonischen Grundtöne oder die *μέσαι κατὰ θέσιν* bilden.

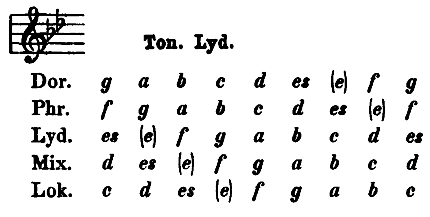


II. **Man benutzt für die Melodie der Tonarten das Synemmenon-Tetrachord.** Dann bleibt die *παράμεσος* und deren tiefere Octave *ὑπάτη ὑπατῶν* als ein in ametabolischen Melodien nicht zu gebrauchender Ton übrig. Als Beispiel mögen die obigen 3 Transpositionsscalen dienen:



Somit kommen auf drei *τόνοι*, dem Lydischen, Hypolydischen und Hyperiastischen für die fünf Tonarten folgende Scalen (vom harmonischen Grundtone bis zu dessen höherer Octave) vor:

A. Mit der Paramesos. *B.* Mit der Trite synemmenon.



B. Ton. Lyd.

Dor.	g	a	b	c	d	es	(e)	f	g
Phr.	f	g	a	b	c	d	es	(e)	f
Lyd.	es	(e)	f	g	a	b	c	d	es
Mix.	d	es	(e)	f	g	a	b	c	d
Lok.	c	d	es	(e)	f	g	a	b	c

A. Ton. Lyd.

Dor.	d	(es) e	f	g	a	b	c	d	
Phr.	c	d	(es) e	f	g	a	b	c	
Lyd.	b	c	d	(es) e	f	g	a	b	
Mix.	a	b	c	d	(es) e	f	g	a	
Lok.	g	a	b	c	d	(es) e	f	g	

B. Ton. Hypol.

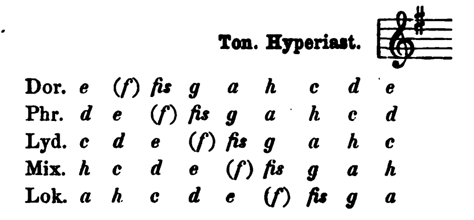
Dor.	d	e	f	g	a	b	(h)	c	d
Phr.	c	d	e	f	g	a	b	(h)	c
Lyd.	b	(h)	c	d	e	f	g	a	b
Mix.	a	b	(h)	c	d	e	f	g	a
Lok.	g	a	b	(h)	c	d	e	f	g

A. Ton. Hypol.

Dor.	a	(b) h	c	d	e	f	g	a	
Phr.	g	a	(b) h	c	d	e	f	g	
Lyd.	f	g	a	(b) h	c	d	e	f	
Mix.	e	f	g	a	(b) h	c	d	e	
Lok.	d	e	f	g	a	(b) h	c	d	

B. Ton. Hyperiast.

Dor.	a	h	c	d	e	f	(fis)	g	a
Phr.	g	a	h	c	d	e	f	(fis)	g
Lyd.	f	(fis)	g	a	h	c	d	e	f
Mix.	e	f	(fis)	g	a	h	c	d	e
Lok.	d	e	f	(fis)	g	a	h	c	d



A. Ton. Hyperiast.

Dor.	e	(f) fis	g	a	h	c	d	e
Phr.	d	e	(f) fis	g	a	h	c	d
Lyd.	c	d	e	(f) fis	g	a	h	c
Mix.	h	c	d	e	(f) fis	g	a	h
Lok.	a	h	c	d	e	(f) fis	g	a

Der eingeklammerte Ton ist unter *A* die *τρίτη συνημμένων*, unter *B* die *παράμεσος*; sie ist auf dem vollständigen Systeme, auf welchem die Melodie genommen wird, enthalten, aber für die ametabolische Melodie unbrauchbar; jedenfalls aber stand sie den begleitenden Accorden zu Gebote, falls sie hier verwendbar war.

Prüfen wir hiernach die einzelnen Tonarten.

Dur-Tonarten.

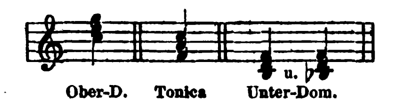
Das Lydische Dur wendet in der Melodie die übermässige statt der gewöhnlichen Quarte an. Benutzt man zur Darstellung desselben auf dem vereinten Systeme das diazeuktische Tetrachord, so ist indess auf der Lydischen Dur-Scala neben der übermässigen auch die gewöhnliche Quarte vorhanden und steht den begleitenden Accorden zu Gebote

b c d (es) e f g a b
f g a (b) h c d e f
c d e (f) fis g a d c

Der hier eingeklammerte Ton, die τρίτη συνημμένων κατὰ δύναμιν, ist aber die gewöhnliche Dur-Quarte. Die gewöhnliche Quarte aber fehlt der Begleitung, wenn man die Tonart auf dem Synemmenon-Tetrachorde nimmt:

b (h) c d e f g a b
f (fis) g a h c d e f

Im erstern Falle stehen also der Lydischen Tonart im τόνος Ὑπολύδιος (Transpositionsscala ohne Vorzeichen) und analog auch in allen übrigen τόνοι folgende Dreiklänge zu Gebote:



Das Lydische Dur hat also nicht bloss gleich unserem Dur den grossen Tonica- und grossen Oberdominanten-Dreiklang, sondern es hat auch, wenn die Melodie auf dem gewöhnlichen diazeuktischen Systeme genommen wird und die κροῦσις die τρίτη συνημμένων hinzuzieht, den grossen Unter-Dominanten-Dreiklang. Die uns bei dem Anonymus erhaltene Lydische Melodie (in Syntonolydischer Species) ist aus dem von dem Anonymus für seine sämmtlichen Musikbeispiele zu Grunde gelegten und ausdrücklich vorausgesetzten vereinten Systeme des τόνος Λύδιος genommen, und zwar umfasst sie hier die Töne von der παρυπάτη ὑπατῶν bis zur τρίτη διεζευγμένων κατὰ δύναμιν.

d e f g a b c d [es f g] e f g a b c d,

der Begleitung steht also der Ton *es* als τρίτη συνημμένων zu Gebote.

Das Phrygische Dur wendet in der Melodie die verminderte Septime statt der grossen an. Benutzt man zur Darstellung desselben

auf dem combinirten Systeme das diazeuktische Tetrachord, so hat auch die *κροῦσις* bloss die verminderte, nicht die grosse Septime, z. B.

c d (es) e f g a b c
g a (b) h c d e f g.

Benutzt man dagegen das Synemmenon-Tetrachord:

c d e f g a b (h) c
g a h c d e f (fis)' g,

so steht der *κροῦσις* in der *παράμεσος* (dem hier eingeklammerten Tone *h*, *fis*) auch die grosse Septime zu Gebote. Dass man nun in der That für die Phrygische Melodie oder das Phrygische *μέλος* das Synemmenon-Tetrachord benutzte, ist uns ausdrücklich überliefert. Denn der Musiker, welchen Plut. mus. 19 excerpirt, berichtet, dass für die Melodien („*κατὰ τὸ μέλος*") der *Μητρῷα* und anderer *Φρύγια* das Synemmenon-System angewandt werde. Dann standen also der *κροῦσις* durch die Anwendung der auf dem combinirten Systeme enthaltenen *παράμεσος* folgende Dreiklänge zu Gebote:



also wie unserem modernen Dur auch der grosse Dreiklang der Ober-Dominante. Ist die uns erhaltene Phrygische Melodie (in hypophrygischer Species), die sich in der Transpositionsscala mit 1 ♭ vom *f* bis *g* bewegt, wie jene *Φρύγια* bei Plutarch im Synemmenon-Tetrachorde genommen, so gehört sie nicht dem diazeuktischen Systeme des *τόνος Λύδιος*, sondern dem Synemmenon-Systeme des *τόνος Ὑπολύδιος* an:

A H c d e f g a b (h) c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā.
μέση τρίτη σ. παραμ.

Der *κροῦσις* steht also die grosse Septime *h* als *παράμεσος* des combinirten Systemes zu Gebote, mithin auch der grosse Dreiklang der Ober-Dominante und die sich hieraus ergebenden weiteren Accorde.

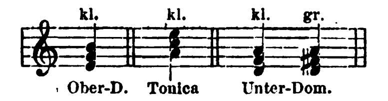
Moll-Tonarten.

Für die **Dorische Melodie** mag man das diazeuktische oder das Synemmenon-Tetrachord anwenden, es wird der *κροῦσις* niemals die grosse Septime, sondern immer nur die kleine Septime zu Gebote

stehen, wie man sich aus den Scalen S. 46 überzeugen wird: sie ist daher keines grossen Dreiklangs auf der Ober-Dominante fähig und es muss mithin bei den S. 41 gegebenen Bestimmungen sein Bewenden haben. Nimmt man aber die Melodie auf dem Synemmenon-Tetrachorde:

g a b c d es (e) f g
d e f g a b (h) c d
a h c d e f (fis) g a

so steht der κροῦσις die erhöhte dorische Sexte zu Gebote, mithin ergeben sich für das Dorische folgende Dreiklänge:



Die Lokrischs Tonart entspricht dem Lydischen als ihrer parallelen Dur-Tonart. Nahm man zu der Lokrischen Melodie das gewöhnliche diazeuktische Tetrachord:

g a b c d e (es) f g
d e f g a h (b) c d
a h c d e f (fis) g a

so steht der κροῦσις die der Melodie fehlende grosse Sexte als τρίτη συνημμένων (*es*, *b*, *fis*) zu Gebote. Die Lokrische Tonart hat demnach genau wie das Dorische nicht bloss einen kleinen Tonica- und einen kleinen Ober-Dominanten-Dreiklang, sondern zugleich einen kleinen und einen grossen Unter-Dominanten-Dreiklang.



In der Mixolydischen Tonart als der parallelen Molltonart des Phrygischen Dur steht der κροῦσις die der Melodie fehlende grosse Secunde zu Gebote, wenn die Melodie sich des Synemmenon-Tetrachords bedient:

d es (e) f g a b c d
a b (h) c d e f g a
e f (fis) g a h c d e

denn alsdann steht der κροῦσις der hier eingeklammerte Ton als παρά-

μεσος des combinirten Systems zu Gebote. Ohne diesen Ton kann das Mixolydische überhaupt keinen Dreiklang auf der Ober-Dominante bilden, denn sie kann ohne denselben keinen reinen Quintenaccord der Ober-Dominante erreichen. Mittels jenes Tones aber ist sie ausser des kleinen Dreiklangs auf der Tonica und Unter-Dominante auch eines kleinen Dreiklangs auf der Ober-Dominante fähig:

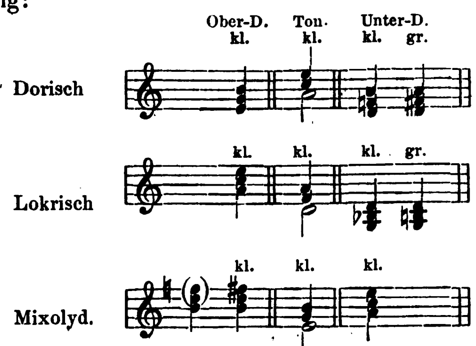


Die beiden antiken Durtonarten sind also im Wesentlichen derselben harmonischen Behandlung fähig wie unser modernes Dur, denn sowohl ihre Ober-Dominante wie ihre Unter-Dominante ist eines grossen Dreiklangs fähig:



Das Phrygische kann zwar auch den kleinen Ober-Dominanten-Dreiklang bilden, aber die erhaltene Phrygische Melodie weist ebenso wie die erhaltene Lydische Melodie auf die Anwendung des grossen Ober-Dominanten-Dreiklangs zur Bildung des Schlusses hin.

Von den drei antiken Molltonarten hat dagegen keine einzige den grossen Ober-Dominanten-Dreiklang, der in unserem Moll zur Erreichung eines vollständigen Schlusses nothwendig ist; dagegen haben sie sämmtlich, gleich unserem Moll, den kleinen Unter-Dominanten-Dreiklang:



Daher müssen die antiken Moll-Melodien im Allgemeinen auf die Schlussform mittels der Unterdominante angelegt sein, wie in den erhaltenen dorischen Melodieen. Ausserdem aber ist das Dorische und Lokrische Moll auch noch eines grossen Dreiklangs auf der Unterdominante fähig, was wir in einem unserer Kirchentöne, dem sogenannten Dorischen, wiederfinden. Der in Klammern stehende Accord der Lydischen Unterdominante und der Mixolydischen Oberdominante *h d f* ist gar kein Dreiklang, denn ihm fehlt die reine Quinte; er scheint das einzige gemeinsame Band zwischen dem Lydischen und Mixolydischen zu sein, und hierin eben beruht vielleicht der Grund, weshalb die parallele Molltonart des Phrygischen Dur *Μιξολύδιος* genannt worden ist. Nehmen wir den Accord in der Umkehrung *d f h*, so erscheint in demselben das übermässige Quartenintervall, welches die Alten *τρίτονος* nannten. Das Vorkommen eines solchen Tritonosaccordes bezeugt Gaudentius S. 11: *παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει*) φαινόμενοι σύμφωνοι, ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων* (d. i. *κατὰ δύναμιν*, also *f*) *ἐπὶ παραμέσην* (d. i. *h*) *καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου* (sc. *λιχανοῦ* d. i. *g*) *ἐπὶ παραμέσην* (*h*). Das Tritonos-Intervall wird hier also geradezu dem grossen Terzenintervall coordinirt. Doch lässt sich schwerlich denken, wie *d f h* im Lydischen Dur als Accord verwandt sein kann. Eher passt es für die Molltonarten und zwar nicht bloss für die Mixolydische allein, sondern auch für die Dorische. Für die Mixolydische Tonart ist uns ausserdem noch von Aristoxenus überliefert, dass sie wenigstens im tragischen Chore in Verbindung mit der Dorischen angewandt werde. Plut. mus. 16: *Ἀριστόξενος δέ φησι Σαπφὼ πρώτην εὕρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ᾽ ἧς τοὺς τραγῳδοποιοὺς μαθεῖν· λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζεῦξαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγῳδία.* Der Ausdruck *συζεῦξαι* lässt sich nicht so verstehen, dass neben der Dorischen auch noch die Mixolydische Tonart in der Tragödie Bürgerrecht gefunden, dass man also bald ein Canticum Dorisch, bald Mixolydisch componirt habe, sondern er deutet auf eine Verbindung beider Tonarten in demselben Canticum, wohl gar in demselben Theile hin, etwa so, dass man aus einer in die

*) An dem Worte *κροῦσις* ist hier natürlich nichts zu ändern. Wollte man statt dessen *κρῦσις* schreiben, so würde das sogar zu der angegebenen Definition der *σύμφωνοι, διάφωνοι* und *παράφωνοι* nicht einmal passen.

andere überging und wieder aus ihr in die erste zurückkehrte, was sich bei der oben erörterten Natur beider Tonarten leicht vorstellig machen lässt. Hierbei möge nur zugleich noch eine andere Stelle bei Plut. mus. 35 besprochen werden, die, wie sich zeigen lässt, ebenfalls einem Werke des Aristoxenus entlehnt ist. Aristoxenus sagt hier: wenn man die Theorie der Tonarten vollständig inne hätte, so folge daraus noch nicht, dass man sie ihrem eigenthümlichen Charakter angemessen in der richtigen Weise anwende. Die Theorie der Tonarten lehre nicht, ob z. B. ein Componist dem eigenthümlichen Ethos oder Character der Tonart angemessen die Hypodorische im Anfange einer Composition, oder die Mixolydische und Dorische im Schlusse, oder die Hypophrygische und Phrygische Tonart in der Mitte einer Composition richtig angewandt habe. Die drei durch oder angereihten Sätze sind nur drei coordinirte Fragen: Lehrt die blosse Theorie der Tonarten, ob ein Componist im Anfange die Hypodorische Tonart richtig gebraucht hat? ob er im Schlusse die Mixolydische und Dorische richtig gebraucht hat? u. s. w. Offenbar hat Aristoxenus hier eine bestimmte Composition von drei Theilen vor Augen, in welchem folgende Tonarten angewandt waren:

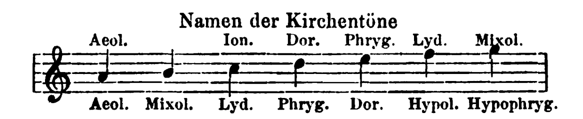


Die hinzugefügten Accorde deuten die Tonica an, in der jede der 5 aufeinander folgenden Tonarten abschliesst, die in diesen Accorden hervorgehobene Note bezeichnet den Schlusston der Melodie (in der Hypodorischen und Hypophrygischen die Prime, in allen übrigen die die Quinte). Die hierdurch uns überlieferte Folge der fünf Tonarten ist eine sehr natürliche und auch nach unseren Begriffen wohlvermittelte: von der Hypodorischen in die Hypophrygische d. h. von der Primenspecies der Dorischen in die Primenspecies der Phrygischen — die Unterdominante der ersten Tonart wird hiermit zur Oberdominante einer neuen Tonart; — von der Phrygischen Primenspecies in die Phrygische Quintenspecies, von dieser in die Quintenspecies der ihr parallelen Mixolydischen Molltonart; — an das Mixolydische endlich schliesst sich das Dorische, so dass also die obige Nachricht von der σύζευξις dieser beiden Tonarten nunmehr durch ein thatsächliches Beispiel bestätigt wird. Nicht ausser Acht zu lassen ist auch dies, dass

der Anfang und der Ausgang der Composition derselben Tonart angehört, denn Hypodorisch und Dorisch sind nur verschiedene Species derselben Molltonart. — Dass in der vorliegenden Stelle das Wort *τόνος* nicht Tranpositionsscala, sondern Tonart oder *ἁρμονία* bezeichnen soll, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, denn nur die Tonarten oder *ἁρμονίαι*, aber nicht die Transpositionsscalen haben ihr *ἦθος*.

Das ist Alles, was wir zunächst über die Theorie der antiken Tonarten im Anschlusse an die Ueberlieferung aufstellen können. Es ist nicht viel, aber es ist immerhin eine Grundlage, die uns wenigstens von der allgemeinen harmonischen Natur einer jeden Tonart ein wenigstens in den Umrissen bestimmtes Bild zu machen verstattet, wenn uns auch so gut wie Alles fehlt, dies Bild im Einzelnen auszuzeichnen. Am Förderlichsten würde es sein, wenn wir noch eine Zahl antiker Melodien auffinden könnten, worauf die Hoffnung noch keineswegs aufzugeben ist.

Wir können schliesslich nunmehr auch einen vergleichenden Blick auf die Kirchentöne werfen. Am Anfange unserer Untersuchung mochten wir uns dies nicht gestatten und haben daran sicherlich recht gethan, denn wenn wir zwischen den Kirchentönen und den mit denselben Grundtönen anfangenden Octavengattungen der Griechen irgend welche Beziehung gesucht hätten, so wären wir sicherlich auf Irrwege gerathen, auf denen es unmöglich gewesen wäre, die Berichte der Alten über die *μέση κατὰ θέσιν* u. s. w. richtig zu würdigen und aus ihnen die Natur der griechischen Tonarten zu erkennen. Hätten wir z. B. für die in *d* beginnende Octavengattung (die Phrygische) die Analogie des entsprechenden Kirchentones in *d* (Dorisch genannt) herbeigezogen, so würden wir schwerlich erkannt haben, dass das antike Phrygisch eine Durtonart ist. Wir müssen auch jetzt den Satz aufstellen, dass die antiken Octavengattungen mit den entsprechenden Kirchentönen, nämlich:



mit Ausnahme der in *a*, *f*, *g* beginnenden nichts gemein haben. Ich rede hier natürlich nicht von der Verschiedenheit der Namen — ob-

wohl gerade in dieser Beziehung nur der in *a* beginnende Kirchenton den Namen der in demselben Tone beginnenden antiken Octavengattung behalten hat — ich rede von der harmonischen Bedeutung der antiken Octavengattungen und der ihnen nicht dem Namen nach, sondern im Anfangstone entsprechenden Kirchentöne. Und in dieser Beziehung ist die in *c* beginnende Lydische Octavengattung der Griechen von dem in *c* beginnenden Ionisch genannten Kirchentone völlig verschieden, ebenso die antike in *d* beginnende (Phrygische) Octavengattung von dem in *d* beginnenden (Dorisch genannten) Kirchentone u. s. w.; bloss die in *a*, *f*, *g* beginnende Octavengattung fällt mit dem ebenso beginnenden Kirchentone harmonisch zusammen, wobei es indess gleichgültig ist, dass nur bei der Tonart in *a* der antike Name der Octavengattung zugleich der Name des mittelalterlichen Kirchentones geblieben ist.

Aus den Berichten der Griechen hat sich nun aber ergeben, dass, während der Anfangston einer Kirchentonart zugleich deren harmonischer Grundton ist, von den griechischen Octavengattungen nur die 3 sogenannten Hypotonarten den Anfangston zugleich zum harmonischen Grundtone hatten, dass dagegen die fünf übrigen Octavengattungen nicht den die Scala beginnenden Ton (die ὑπάτη μέσων κατὰ θέσιν), sondern vielmehr dessen Oberquinte oder Unterquarte (die μέση oder den προσλαμβανόμενος κατὰ θέσιν) zum harmonischen Grundtone haben. Es werden also mit Rücksicht auf den harmonischen Grundton die antiken Octavengattungen den mittelalterlichen Tonarten in folgender Weise entsprechen:



Der Aeolische Kirchenton entspricht sonach dem antiken Aeolisch und zugleich dem antiken Dorisch (Aeolisch und Dorisch sind nur verschiedene Species derselben Tonart oder Harmonie).

Der Lydische Kirchenton entspricht dem antiken Lydisch und zugleich dem antiken Hypolydisch (beides sind ebenfalls nur verschiedene Species derselben Tonart).

Der Phrygische Kirchenton entspricht dem antiken Mixolydisch.

Der Mixolydische Kirchenton entspricht dem antiken Phrygisch und Hypophrygisch.

Der Ionische Kirchenton fehlt dem antiken Systeme.

Dazu kommt noch der Dorische Kirchenton. Er entspricht dem antiken Lokrisch, welches als Octavengattung mit der Scala des Aeolischen zusammenfällt, aber als Tonart oder Harmonie, d. h. in harmonischer Beziehung vom Aeolischen gänzlich entfernt ist und mit dem Dorischen Kirchentone identisch ist.

Von den sechs Kirchentönen entsprechen also zwei den gleichnamigen antiken Tonarten, nämlich der Aeolische und sodann der Lydische, — zwei Kirchentöne, nämlich das Mixolydische Dur und das parallele Phrygische Moll, wurden bei den Griechen in umgekehrter Weise benannt —; der Dorische hiess bei den Griechen Lokrisch. Der Ionische als reines Dur war den Alten unbekannt.

Doch kommt es hierbei natürlich nicht auf die Namen, sondern nur auf das sachliche Verhältniss an: dies letztere verdient scharf ins Auge gefasst zu werden. Und hier muss ich noch einmal darauf aufmerksam machen, dass ich in der Untersuchung der griechischen Tonarten ganz und gar nicht von dem Vorurtheile einer Beziehung zwischen antiken Tonarten und Kirchentönen ausgegangen, sondern lediglich nur den Nachrichten der Alten gefolgt bin. Das hieraus gewonnene Resultat, dass die Griechen 2 Dur- und 3 Moll-Tonarten hatten, von denen immer Eine Dur- und Eine Molltonart Paralleltonarten von einander sind, zeigt, dass das System der antiken Tonarten von dem heutigen Systeme, welches nur auf Eine Dur- und Eine Molltonart beschränkt ist, zwar wesentlich verschieden ist, dass es aber in allem Wesentlichen identisch ist mit dem Systeme der sechs Kirchentöne. Man braucht auf der S. 54 hingestellten Uebersicht der antiken Tonarten bloss die hinzugesetzten antiken Namen Phrygisch-Dur und Mixolydisch-Moll nur in Mixolydisch-Dur und Phrygisch-Moll umzukehren und den Namen Dorisch statt des antiken Namen Lokrisch zu setzen, so wird das System der antiken Tonarten sofort zum Systeme der Kirchentöne mit allen charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche durch den auf der Ober- und Unterdominante errichteten Dreiklang bedingt sind. Dass nun eben das Ergebniss meiner Untersuchungen zu dem weitern Resultate einer völligen Identität des in den antiken Tonarten und den Kirchentönen herrschenden Princips führt, wird, denke ich, einen Jeden mit jenem

von mir lediglich aus den Alten gewonnenen Ergebnisse, so sehr dies auch von der bisherigen Auffassung abweicht, befreunden.

Die Haupteigenthümlichkeit der griechischen Musik ist die in ihr herrschende Dyas und Trias der Dur- und Molltonarten, eine Mannigfaltigkeit, innerhalb welcher das reine d. h. unser modernes Dur zu der Stellung, die ihm in der modernen Musik angewiesen ist, nicht gelangen konnte. Das Auftreten des Christenthums in der griechisch-römischen Welt konnte jene Basis der griechischen Musik nicht umändern; mochte sich immerhin der Gregorianische Gesang den hervorgebrachten Notenzeichen widersetzen und statt derselben in den Neumen eine, wenn auch höchst unzureichende Semantik einführen, von der man wohl vermuthen könnte, dass ihr die Musikzeichen des alttestamentlichen Textes, nach welchen sich der Vortrag in den Synagogen richtete, als Vorbild gedient haben, — mochte immerhin von den Vorstehern der Kirche nachdrücklich geltend gemacht werden, dass sich die christlichen Gesänge durch Einfachheit und Lauterkeit von dem profanen Stile der damaligen heidnischen Musik zu unterscheiden hätten: es waren dennoch die heidnisch-griechischen Tonarten, vielleicht auch geradezu heidnisch-griechische Melodien, deren sich die Christen bedienten, so gut wie sie in den heidnischen Tempeln ihren Gottesdienst einrichteten oder nach deren Muster neue erbauten und mit Werken der Malerei und Plastik, welche ebenfalls in dem damals freilich sehr herabgesunkenen Stile der heidnischen Malerei und Plastik gehalten waren, ausschmückten. So ist denn die Musik des christlichen Mittelalters im Abendlande zunächst nichts Anderes, als die alte griechische Musik, wie manche Veränderungen auch seit der Zeit des klassischen Griechenthums eingetreten sein mochten. Im Laufe der Jahrhunderte wurden diese Verschiedenheiten natürlich immer bedeutender, aber der Zusammenhang zwischen christlicher und altgriechischer Musik war noch immer so gross, dass ein Musiker des zehnten Jahrhunderts, der Mönch Hucbald, den Versuch machte, die Musik seiner Zeit auch theoretisch an die fast ganz verschollene Doctrin der alten griechischen Musiker wieder anzuknüpfen.

Zweites Kapitel.

Die monodische Lyrik und die Instrumentalmusik der Griechen.

1. Terpander und der kitharodische Nomos.

So fest es auch steht, dass von allen Gattungen der griechischen Poesie das Epos am frühesten zu der Stufe der vollendeten Kunstentwickelung gelangt ist, so zahlreiche Zeugen uns auch auf jedem Blatte der griechischen Literatur entgegentreten, dass die übrigen Arten der Poesie ihre concrete Gestaltung gerade dem ausgebildeten Epos verdanken, so ist doch keineswegs damit gesagt, dass das Epos überhaupt die älteste Poesie war. Vielmehr sind die homerischen Gedichte das Product einer langen Entwickelung und haben zu ihrer Voraussetzung zahlreiche Factoren, von denen uns bei Homer selber die treueste Kunde erhalten ist. Ausser den in der Ilias und Odyssee mit dem Namen *κλέα ἀνδρῶν* bezeichneten epischen Einzelgesängen, welche die unmittelbare Voraussetzung der homerischen Epen bilden, erhalten wir dort ein lebensvolles Bild von einer hohen Bedeutung des lyrischen Gesanges, ja wir finden dort fast alle Verhältnisse schon in der Weise ausgebildet, wie sie uns später in der Geschichte der zur eigentlichen Kunstform entwickelten Lyrik wieder entgegentreten. Vor allem zeigt sich dort die dem Dienste des Apollocultus entstammende chorische Lyrik, die den Namen der Päanenpoesie trägt; dieselbe Dichtungsart, welche auch in der Blüthezeit Griechenlands als die vorzüglichste Gattung der apollinischen Chorlyrik erscheint. Wir stehen hier auf dem Punkte, wo es leicht ist, das fast unzertrennbare Band der drei musischen Geschwisterkünste, der Poesie, Musik und Orchestik, in seiner Entstehung zu begreifen. Die Quelle der Poesie im ältesten Leben der Völker ist die Religion. Im Verkehre mit der Gottheit erhob sich die Rede zu den schwungreichen Formen, die sich der Sprache des ge-

wöhnlichen Verkehrs gegenüber zum poetischen Ausdrucke gestalteten: das Gebet, das Lob der Gottheit schuf die Poesie; — an die Gottheit gerichtet nahm die Rede zugleich einen mannigfaltigen Wechsel der Accente an, der gehobene Vortrag wurde zum Gesange, zur Melodie; — der Ort endlich, wo der Mensch zur Gottheit sich wandte, war der Altar, auf dem die Opfer brannten und den die Singenden im feierlichen Zuge umwandelten: und diese Bewegung um den Altar ist es, in der der Anfang der Orchestik gegeben ist; der Tanz der Alten ist in seinem Ursprunge nichts Anderes als ein heiliger Opferzug oder Opfertanz. Das ist die Entstehung der drei musischen Schwesterkünste, der Poesie, Musik und Orchestik, und ihrem Ursprunge getreu stehen sie in der klassischen Zeit des Griechenthums noch vorwiegend im Dienste der Religion; in der Religion empfangen sie fortwährend ihre frischeste Lebenswärme und fortwährend sehen wir aus ihr neue poetische Gattungen hervorgehen. Der Cult aber, der in der frühesten Zeit am wirksamsten für die Pflege der musischen Kunst war, ist der Cult des Apollo, des eigenthümlich hellenischen Gottes, des Gottes ewiger Jugendlichkeit und Klarheit, des schönsten Typus des jugendlichen hellenischen Geistes. So erklärt es sich leicht, dass der Blüthe des Epos eine apollinische Chorlyrik vorausgeht, ja dass der Päan bereits in der Ilias als dieselbe poetische Gattung erscheint, wie sie der höchsten Vollendung der Lyrik typisch bleibt — der Päan einerseits als Bitt- und Flehgesang, gesungen in der Noth, die der Gott Apollo gesandt — und andererseits der Päan als preisendes Siegslied; eine Bedeutung, aus der sich der Kampfes-Päan entwickelt hat. Als Bittgesang erschallt der Päan im Chore der Achäer, als Apollo das Heer durch die Pest darniedergebeugt Il. 1, 472; ein Siegespäan wird von den Myrmidonen nach Hectors Falle angestimmt Il. 22, 291, das treue Bild eines päanischen Prosodions.

Neben der päanischen Poesie erscheint in der Ilias eine zweite Art von Chorlyrik, der Gesang bei der Hochzeits- und Todtenfeier, der Hymenäus und Threnos. Es ist unnöthig auf den religiösen Ursprung dieser Dichtungsarten hinzuweisen. Wie bei allen alten Völkern die Ceremonien der Hochzeits- und Todtenfeier den chthonischen Göttern gelten, die dort bei der Schliessung der Ehe ein neues Leben erwecken sollen und hier im Tode das Leben wieder zu sich nehmen, so gelten ihnen auch die Lieder, die dort in freudigem Jubel, hier in der Gewalt des Schmerzes gesungen werden. Diese religiöse Bedeutung tritt niemals ganz zurück, wenn auch das Hochzeitslied zu einem

profanen Jubelliede und die Todtenklage zu einem Ergusse bloss individuellen Schmerzes und Trostes wird, wie dies in den kargen Resten antiker Hymenäen- und Threnen-Lyrik meist der Fall ist. Bei Homer nun erinnert die Schilderung beider Dichtungsarten fast in Allem an die spätere historische Zeit, die des Hymenäus auf dem Schilde des Achilleus Il. 18, 493 und die des Threnos bei der Todtenklage um Hektor Il. 24, 720. Jener ist ein chorischer Gesang unter bewegter Orchestik von Flöten und Phormingen begleitet, dieser ein kommatischer Wechselgesang der Andromache, Hekabe und Helena, in deren Klagen der Chor der Troerinnen einstimmt, *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.* Die kommatische Vertheilung des Threnos treffen wir zwar nicht mehr in dem Threnos der ausgebildeten Lyrik, dagegen ist sie von der Tragödie festgehalten, denn die kommatische Form des tragischen Threnos ist nicht eine Neuerung der tragischen Dichter, sondern ein Festhalten der alten volksmässigen Weise. Ja selbst die strophische Composition der späteren Hymenäen lässt sich bereits für jenen Threnos der Troerinnen nachweisen*). Die Klagen der Hekabe und der Helena zerfallen nämlich je in 4 tristichische Strophen, die durch scharfe Interpunction von einander gesondert sind. Auch der in den tragischen Threnen, wie in den erhaltenen volksmässigen Hymenäen, so beliebte Parallelismus der Worte zeigt sich in der Gleichheit des Anfangs beider Lieder. In der Klage der Andromache scheint die Anrede an Astyanax spätere Einschiebung. Mag dieser Threnos zu den spätesten Bestandtheilen der Ilias gehören, immerhin wird er noch vor Arktinos hinaufzurücken sein und enthält das früheste Beispiel einer strophischen Composition als eine treue Nachahmung des volksmässigen Threnos.

Zu den genannten Gattungen der Chorlyrik tritt bei Homer noch eine dritte hinzu, das eigentliche hyporchematische Tanzlied, von einem Einzelsänger zur Phorminx gesungen, während der Chor den Gesang mit dem Tanze begleitet. Ich brauche hier nicht darauf hinzuweisen, wie das Hyporchema in der spätern Lyrik zwar in den meisten Fällen, aber keineswegs immer vom ganzen Chore gesungen wird, und ebenso bedarf es kaum der Erinnerung, dass das Hyporchema wie der Päan in seiner Entstehung dem apollinischen Cult angehört,

*) Ausführlicher von mir nachgewiesen in den Verhandl. der 17 Philologen-Versammlung „Terpander und die früheste Entwickelung der griechischen Lyrik“, S. 51—65, woraus diese Seiten im Auszuge wiederholt sind.

aber diese Beziehung auf Apollo häufig verloren hat, wie in dem Pindarischen Hyporchema auf Helios und im Hyporchema der Spartaner, welches Aristophanes am Schlusse der Lysistrata aufführen lässt. Zu den Hyporchemen der Ilias rechne ich im weiteren Sinne das Lied auf den vom Apollo geliebten und getödteten Linos Il. 18, 570, das in der Schaar froh scherzender Jünglinge und Jungfrauen ein Knabe zur Phorminx singt, während jene um ihn her den Tanz beginnen und ihn zusammen mit Singen und Jauchzen und hüpfendem Sprunge begleiten. Ein genaueres Bild des Hyporchema gibt eine andere Stelle aus dem 18. Buche der Ilias: ein göttlicher Sänger singt zur Phorminx, in der Mitte des Chores beginnen zwei Vortänzer den Reigen und geschmückte Jünglinge und Mädchen drehen sich bald an den Händen haltend mit kundigen Füssen im Kreise, bald tanzen sie in Reihen (ἐπὶ στίχας) gegen einander. Noch interessanter ist die Schilderung eines Hyporchema im 8. Buche der Odyssee, wo uns ein vollständig ausgemaltes Bild eines vor Kampfrichtern gehaltenen musischen Agon aufgerollt wird, ganz in der Weise, wie an den spartanischen Gymnopädien agonistische Hyporchemen zur Aufführung kommen. Und Homer schon kennt Kreta als eine Hauptpflegstätte der hyporchematischen Kunst, wie aus Il. 18, 590 hervorgeht jene Insel, wo später Thaletas die alteinheimischen hyporchematischen Weisen zur Kunstblüthe sich entfalten liess und in festen Formen zu den verwandten Stämmen des Festlandes hinüberführte.

Wir haben den drei Gattungen der chorischen Lyrik noch eine monodische Lyrik als eine der frühesten Gestaltungen der griechischen Poesie hinzuzufügen, die dem freien volksmässigen, oft auf ein profanes Gebiet hinübergehenden Tone des ältesten Chorgesanges gegenüber einen recht eigentlich sacralen Charakter bewahrt und hierdurch früher zu festen typischen Formen gelangt. Es sind dies die religiösen Hymnen, die an bestimmten Cultusstätten zum Lobe der Götter ertönten und diesen Cultusstätten auf lange als ein lebendiges Erbtheil in der Tradition priesterlicher Geschlechter und Schulen verblieben. Sie wurden Nomoi, Gesetze genannt von der stätigen Compositionsform, in der diese Hymnen gedichtet und überliefert wurden, im Gegensatze zu den auf der freien poetischen That des schaffenden Volksgeistes beruhenden chorischen Gesängen. Wir können die Nomoi am besten den Veda-Hymnen vergleichen, in denen zu der hymnodischen Lyrik ein episches Element hinzutritt: der Gott wird durch Schilderung seiner Thaten gepriesen. An die Tempel und Cultusstätten schlossen

sich bestimmte Priester- und Sängerfamilien, und wir können, der Sage folgend, die grösstentheils auf solchen Tempeltraditionen beruht, bereits mehrere Sängerschulen unterscheiden. Die zwei bedeutendsten Heiligthümer dieser Art gehören dem Apolloculte an: es sind die Stätten von Delos und Delphi. Hier wurden in bestimmten dem Apollomythus angehörenden Festcyklen schon in frühester Zeit musische Agonen aufgeführt, wo priesterliche Sänger, mit einander im Lobe des Gottes wetteifernd, den Nomos zur Kithara vortrugen. Die Nomoi des Delischen Apollocultus werden auf Olen zurückgeführt, der von den Hyperboräern oder von den Lykiern am Xanthus kommend den Apollocult in Delos gegründet und den Hexameter erfunden haben soll. Noch grössere Bedeutung erhielten die Agonen von Delphi, dem religiösen Mittelpunkte des gesammten Dorischen Stammes. Apollo selber hatte hier das Heiligthum, das mit seinen Tempelschätzen und seinem Orakel schon bei Homer hochberühmt ist (Il. 9, 405. 2, 519. Od. 8, 87), gegründet und kretische Männer zu seinen Priestern eingesetzt; zu seiner Feier ertönte am Pythischen Feste der Nomos im Agon der Kitharöden, vor Allen der Pythische Nomos, der den Sieg des jugendlichen Gottes über den Drachen Pytho besang. Wir brauchen nicht weit umherzuschauen, um in diesem Nomos vom drachentödtenden Gotte eines der ältesten Hellenischen Lieder zu erblicken. Wer da weiss, wie tief die Zusammenhänge der indogermanischen Völker in ihrer Sprache, ihren ältesten Sitten, ihren ältesten Culten und Mythen wurzeln, wer da weiss, dass alle diese Völker in vorhistorischer Zeit ein einheitliches Volk bildeten, das im Innern von Asien wohnend bereits zu einer festen Culturstufe gekommen war, ehe noch die einzelnen Zweige sich abtrennten, — dem treten auch die ältesten Lieder dieser Völker vor die Seele: die altindischen Lieder vom ahi-tödtenden Gotte, die altzendischen vom Kereçâçpa und Thraetaona, den Siegern des dreiköpfigen Drachen azhi dahâka, die altgermanischen Lieder vom drachentödtenden Siegfried. Die rege Forschung der neuesten Zeit hat gelehrt, dass diese Sieger nicht menschliche Helden, sondern Götter und speciell Götter des Lichtes sind, die der Finsterniss den Kampf bieten, — es sind dieselben Götter, wie der im Pythischen Nomos gefeierte Drachentödter Apollo. Doch zurück zu den Nomoi der Agonen von Delphi, für deren hohes noch weit über Homer hinaufreichendes Alter ich hiermit die Urverwandtschaft der Völker in Anspruch nehme. Der Schatz der Lieder, der hier gesungen, wird von der delphischen Tempelsage auf 2 heilige Sänger zurückgeführt: Chry-

sothemis den Kreter, den Sohn Karmanors, und Philammon den Delpher, den Sohn Apollos, die beide im delphischen Agon als musische Kämpfer auftreten. Chrysothemis ist der Prototyp des agonistischen Kitharoden, der im Prachtgewande der späteren Nomossänger zur Phorminx den pythischen Nomos singt; Philammon aber ist der Erfinder der Dorischen Tonart, die vor Allem an Delphi als den Centralpunkt des dorischen Geistes und der Dorischen Kunst fixirt war. Wir werden sehen, wie auch noch die Nomosdichter der historischen Zeit mit diesem Philammon in unmittelbare Verbindung gebracht werden.

Der Dorischen Sängerschule tritt eine Aeolische entgegen, deren Andenken von der Sage zwar mit minder scharfen Zügen gezeichnet ist, die aber dennoch als ein historisches Factum feststeht. Ihr frühester Hauptsitz war das Aeolische Böotien, wo durch den alten Stamm der Aeolischen Thraker die ersten Anfänge der hellenischen Cultur fixirt waren und wo am Helikon früher als im übrigen Hellas der Dienst der Musen und mit ihm die musische Kunst erblühte. Der Name Orpheus bezeichnet den Sänger, der von der Sage als Repräsentant dieser alten thrakischen Poesie und Musik hingestellt wird; neben ihm steht der Name Musäus, der zum Sohn oder Schüler des Orpheus gemacht wird. Es gehört nicht hierher, wie sich später Attika dieser beiden Namen bemächtigt und sie zu Trägern einer Orakelpoesie macht, ja auf sie das theologische Epos aus der Zeit des Onomakritus zurückführt. Nur die Züge der leicht auszuscheidenden älteren Sage wollen wir hier festhalten, um an den durchaus verschiedenen Charakter der Aeolischen Poesie von der Dorisch-Delphischen zu erinnern. Der Sang der orphischen Schule ist nicht der ruhige Nomos zu Ehren Apollos; wir hören aus der Sage deutlich den bewegteren Ton erklingen, der hier angeschlagen wurde, einen Ton, in den die Laute des Schmerzes und Orgiasmus sich einmischen — mit einem Worte, es ist hier das religiöse Gebiet der chthonischen Götter, deren Dienste die orphische Muse vor allen geweiht war. Daher der Mythus vom Orpheus, der um die entrissene Eurydike klagt, daher der Tod des Sängers durch rasende Bacchanten, die seinen Leib zerfleischen: nur seine Lyra schwimmt von Böotien zu den Aeoliern des Ostens, nach der glücklichen Insel Lesbos, auf der fortan wie in keinem andern griechischen Lande die musische Kunst erblühen sollte und von der zuerst Terpander den Aeolischen Sang nach dem griechischen Mutterlande zurückführte. Und wenn ich hier bloss mit Sagen zu operiren scheine, so muss ich hinzusetzen, dass

die alten Kenner der musischen Kunst, dass namentlich Glaukus von Rhegium von der Poesie und Musik des Orpheus als einem bestimmten Kunststile der früheren Entwickelung spricht und sie mit dem Stile Terpanders zusammenstellt. Plut. de mus. 7. 8.

Verlassen wir jetzt die früheren Gestaltungen der griechischen Lyrik, die theils als chorische Gesänge dem freien Schaffen des poetischen Volksgeistes überlassen blieben, theils als monodischer Nomosgesang von priesterlichen Sängern gepflegt, eine festere Form bewahrten. Es war eine andere Richtung der Poesie, welcher zuerst eine höhere Blüthe der Kunst zu Theil werden sollte: dem nach Thaten drängenden Geiste des jugendlichen Volkes ward das Gebiet der Innerlichkeit zu enge, es drängte hinaus zu kühnem Beginnen, zu Fahrten über das Meer, zu Kämpfen mit dem Barbarenthum des Orients, und als künstlerische Reproduction dieses Heldenthums erhebt sich das Epos zu wunderbarem Glanze empor. Warum sollen wir es auszusprechen scheuen, dass die Ausgangspunkte dieser epischen Poesie bereits in der alten religiösen Lyrik enthalten waren? Ertönte nicht schon in den ältesten Nomen das Lied von den Thaten der Götter, von ihren Siegen über Dämonen und Drachen, und war es nicht ein kleiner Schritt, diese epischen Elemente von der Cultusstätte, an die sie ursprünglich gebunden waren, auf das Gebiet des Menschlichen hinüberzuführen? Mit dem Göttlichen wurde das Menschliche vereint, zu dem Kreise der Götter traten die Heroen, die Söhne der Götter, hinzu; — wie früher zur Freude und Ehre der Götter im heiligen Tempelbezirke der Nomos ertönte, so erschallt jetzt zur Freude und Ehre der Fürsten und des Volkes das epische Lied. Die Entstehung des Epos ist nichts anderes als eine Uebertragung vom Gebiete des Göttlichen auf das des Menschlichen, eine Herübernahme, wie wir sie später bei der Entstehung der Archilocheischen Jamben aus den Demetrischen und Dionysischen Volksgesängen sich wiederholen sehen. Die Musik, als das eigentlich lyrische Element, trat mehr und mehr zurück; während die κλέα ἀνδρῶν noch zur Phorminx ertönten, erhob sich bald als die Zusammenfassung dieser epischen Einzelgesänge das homerische Gedicht, das sich völlig von der musikalischen Form befreite und nicht mehr durch Kitharöden gesungen, sondern durch Rhapsoden vorgetragen wurde.

Doch noch ehe der epische Gesang abgeblüht war, — noch zur Zeit als die älteren Cykliker wie Arktinus die Thaten der Helden in homerischem Tone feierten —, da erhob sich die bis dahin durch das

Epos gehemmte Stimme der Lyrik zu Gesängen künstlerischer Vollendung, um bis zum Untergange des klassischen Griechenthums nicht wieder zu verstummen. Und wer war der Erste, der in Hellas diesen Wendepunkt der Poesie hervorrief, der für die Lyrik eine dem Epos gleiche Vollendung der Kunst anbahnte? Es waren nicht die Jamben des Archilochus, nicht der Gesang der elegischen Dichter: es war die Lyra Terpanders, jene gepriesene Lyra, zu der noch vor Archilochus' und Kallinus' Zeit der Lesbische Dichter und seine Schule in bisher ungeahnten Weisen die Hymnen der Götter ertönen liess.

Wir müssen uns hier vor Allem über Terpander's Zeitalter verständigen. Wenn man von der Ansicht ausgeht, dass Terpander mehr eine mythische als eine historische Persönlichkeit sei, so wird man auch darauf verzichten müssen, die chronologischen Data zu bestimmen. Bedenkt man aber, dass aus dem Zeitalter Terpanders eine Menge geschichtlicher Thatsachen überliefert ist, dass in eben dieser Zeit schon eine grosse Anzahl von Persönlichkeiten mit sicheren historischen Zügen hervortritt, und dass endlich die Geschichte Terpanders in sich durchaus zusammenhängend und geschlossen ist und in keinem wesentlichen Punkte das sonst gewöhnliche Schwanken verräth, so muss man gestehen, dass Terpander eine durchaus historische Gestalt ist und dass sein Zeitalter, falls die Tradition uns Nachrichten überliefert, bestimmt werden kann. Ja eine genaue Combination der Stellen führt zu dem Resultate, dass wir über Terpander mehr und Sichreres wissen als über manchen späteren Dichter, von dem weit zahlreichere Fragmente erhalten sind. In manchen Zügen mag die Tradition sagenhaft sein, wie in der Veranlassung seines Todes und seiner Wanderung nach Sparta, aber es sind dies nur unwesentliche Punkte, wie wir sie noch viel häufiger bei spätern Dichtern, Stesichorus und Pindar, ja selbst bei Aeschylus und Sophokles finden. Wo aber die Ueberlieferung variirt, wie in der Chronologie, da sind sichere Anhaltspunkte genug vorhanden, die uns führen und leiten können, so dass es auch hier möglich ist, einen sicheren Boden zu gewinnen.

Die neuere Literaturgeschichte scheint darin übereingekommen zu sein, dass Terpander jünger als Archilochus sei; eine Ansicht, die sich allerdings auf alte Zeugnisse stützt, aber sich als unhaltbar zeigt, wenn man auf die überlieferten Data kritisch eingeht. C. Fr. Hermann (Antiquit. Lacedaem. p. 5) weicht von jener Annahme ab und wendet sich einer andern Gruppe von Zeugnissen zu, welche Terpander vor Archilochus setzen und auch nach unserer Ansicht die richtige Zeitbestim-

mung gegeben haben. Auch Bernhardy scheint sich Gr. L. 1, S. 301 der zweiten Auflage dieser Ansicht zuzuwenden, während er an anderen Stellen den Terpander nach Archilochus setzt. Die erste Klasse der Zeugnisse wird durch die Chronik des Parischen Marmor und des Eusebius sowie durch Phaneias und Hellanikus vertreten, die zweite durch Glaukus' Schrift „über die alten Dichter und Musiker“, durch Alexander „über Phrygien“ und durch Hieronymus „über die Kitharoden“. Die Ansicht derer, welche Terpander in das Zeitalter des Hipponax setzten, verrückt so sehr alle chronologischen Verhältnisse, dass sie bereits Plutarch de mus. 6 als irrig bezeichnet und sie in der That keiner Erörterung bedarf.

Die Chronik des Eusebius gibt die Blüthezeit des Terpander als Ol. 33, 2 an, und damit stimmt der Parische Marmor, welcher den Terpander 381 Jahre vor den Archon Diognet (Ol. 129, 1), also um Ol. $^{33,4}/_{34,1}$ setzt, epoch. 34. Cf. Boeckh C. I. II. p. 316. 335. Dieses Datum sieht sehr unverfänglich aus und dient den meisten Neueren wie Böckh Met. Pind. 245 als chronologischer Ausgangspunkt, dennoch aber verhält es sich mit ihm nicht viel anders als mit jener Angabe der *πλανώμενοι* bei Plutarch. Wie dort Terpander mit Hipponax zusammengestellt wird, der aus inneren Gründen einer viel späteren Zeit angehört, so wird hier Terpander mit Alkman gleichzeitig gesetzt, der in jeder Beziehung eine viel entwickeltere Periode der griechischen Poesie, Musik und Metrik repräsentirt, als der Stifter der ersten musischen Katastasis, und in seinen Gedichten bereits den Polymnestus, einen Vertreter der zweiten Katastasis, gefeiert hat (Plut. mus. 5. 9. 29). Was aber das Auffallendste ist, die Chronik des Eusebius macht den Terpander geradezu zum jüngeren Zeitgenossen Alkmans; denn der letztere blüht nach ihrer Angabe schon um Ol. 30, 4 (*Alcman clarus videtur et Lesches*), was mit Suidas, der ihn um Ol. 27 setzt, völlig übereinstimmt; Terpanders Blüthe wird dagegen erst um 33, 2 gesetzt. Dies Missverhältniss wird dadurch nicht aufgehoben, dass Eusebius im weiteren Verlaufe seiner Chronik Ol. 44 als Blüthezeit Alkmans angibt mit dem Zusatze *ut quibusdam videtur*; denn so entsteht eine zweite Collision, dass nämlich Alkman hierdurch in der Blüthezeit Stesichorus hinabrückt, womit ebenfalls aller Chronologie ins Gesicht geschlagen wird. Der Parische Marmor weiss freilich auch hier Rath, indem er den (alten?) Stesichorus zum Zeitgenossen des Aeschylus macht, epoch. 50. Solche Widersprüche sind in der That unausbleiblich, wenn Terpander in Alkmans Zeit verwiesen wird.

Von gleicher Beschaffenheit ist der Bericht des Phaneias von Lesbos, eines Zeitgenossen Alexanders, der in zwei Büchern über die Dichter schrieb. Clem. Alex. stromat. 1 p. 333: „Terpander sei jünger als Archilochus, Archilochus jünger als Lesches und dieser ein Zeitgenosse des Arktinus." Phaneias schliesst sich im Grunde an die Chronologie der Chronisten an: lebt Terpander 33, 2, so ist er jünger als Archilochus und auch jünger als Lesches, der in die Zeit des Alkman fällt, vergl.:

Ol. 20 Archilochus,
Ol. 30, 4 „*Alcman clarus habetur et Lesches*,"
Ol. 33, 2 „*Terpander insignis habetur*".

Phaneias begeht aber noch die Ungereimtheit, dass er den Lesches aus Ol. 30 an den Anfang der Olympiaden hinaufrückt, indem er ihn mit dem alten Arktinus in einen musischen Wettkampf bringt. Wir sehen hieraus, wie unkritisch Phaneias zu Werke gegangen ist.

Von hervorragender Bedeutung erschien den Neueren die Angabe des Hellanikus. Terpander lebt nach ihm zur Zeit des Midas (Clem. Alex. strom. 1, p. 333). Genauer ist dies Datum bei Athen. 14, 635: „Terpander sei der älteste Sieger in den Karneischen Spielen zu Sparta, die nach Sosibius in der 26. Olympiade eingesetzt seien." Allerdings ein sehr wichtiges Zeugniss. Die musischen Agonen an den Karneen sind nach dem unzweifelhaften Zeugnisse des Lakonen Sosibius Ol. 26 eingesetzt; wenn es nun feststeht, dass Terpander der älteste Karneonike ist, so muss er nothwendig um Ol. 26, also nach Archilochus gelebt haben, als dessen Blüthezeit Ol. 15—20 feststeht. Aber hiermit tritt die zweite Gruppe der Zeugnisse in Conflict, welche den Terpander vor Archilochus setzen, und es entsteht die Frage, auf welcher Seite das Richtige ist.

Wie sind die Gewährsmänner der zweiten Gruppe? Es sind Musiker und Literarhistoriker, die sich *ex professo* mit diesem Gegenstande beschäftigt haben oder wenigstens vielfach die Musik berühren. Einer von ihnen, der gewichtige Glaukus, spricht es in dem uns durch unschätzbare Notizen bekannten Werke über die alten Dichter und Musiker direct aus, dass Terpander älter sei als Archilochus. Wir lesen nämlich Plut. mus. 4: *πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τῷ περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν· φησὶ γὰρ αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλῳδίαν.* Wer die *πρῶτοι ποιήσαντες αὐλῳδίαν* sind, ergibt sich aus den folgenden Kapiteln des Plutarch, wo es von Orpheus, dem Vorgänger des

Terpander, heisst: ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πω γεγένητο εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλῳδικῶν ποιηταί, es sind die ältesten mythischen Vertreter der Aulodik, Hyagnis und Marsyas, zu verstehen. Mit Glaukus stimmt Alexander überein, woraus Plutarch mus. 5 die betreffenden Worte entlehnt hat. Während Glaukus und Alexander nur eine relative Zeitbestimmung über Terpander geben, gibt Hieronymus in seiner Schrift über die Kitharoden, welche das fünfte Buch seines Werkes περὶ ποιητῶν bildete, ein positives Datum, indem er den Terpander an den Anfang der Olympiaden setzt und zum Zeitgenossen des Lykurg macht (Athen. 14, 655 c.).

Es wäre eine dialektische Spielerei, wollte man die entgegenstehenden Nachrichten dadurch auszugleichen suchen, dass man annähme, der Sieg an den Karneen sei in die letzten Lebensjahre des Lesbischen Sängers gefallen, und so könnte er noch immerhin, wie Glaukus und Alexander angeben, älter als Archilochus sein. Nehmen wir an, dass Terpander erst im 70. Jahre den Sieg errungen, so wäre er doch zur Blüthezeit des Archilochus (Ol. 20) 45 Jahre alt gewesen und könnte dann unmöglich älter als Archilochus heissen, ganz abgesehen davon, dass zwischen beiden noch der Aulode Klonas gesetzt ist. Eine Vereinigung des Hellanikus mit Glaukus und Alexander, um zunächst von Hieronymus abzusehen, ist durchaus nicht möglich. Auf welcher Seite liegt der Fehler? Aufschluss gibt Plut. mus. 6: Τελευταῖον δὲ Περίκλειτόν φασι κιθαρῳδὸν νικῆσαι ἐν Λακεδαίμονι Κάρνεια, τὸ γένος ὄντα Λέσβιον· τούτου δὲ τελευτήσαντος τέλος λαβεῖν Λεσβίοις τὸ συνεχὲς τῆς κατὰ τὴν κιθαρῳδίαν διαδοχῆς. Die Terpandriden (vgl. unten S. 72) hatten an den musischen Spielen der Karneen von der frühesten Zeit an in unmittelbarer Diadoche gesiegt, ohne dass eine andere Sängerschule sich an diesem Feste hätte geltend machen können: die Namen der Terpandriden füllten demnach bis auf Perikleit die Karneoniken-Liste aus. Wenn nun mit Terpanders Musik, mit Terpanders Nomen und Compositionen und von Terpanders Schülern die Siege errungen waren, so erklärt es sich leicht, wie Terpander selber, dessen geistiges Urbild in diesen Siegen lebte, an die Spitze der Karneoniken gestellt werden konnte, zumal das Streben der Hellenen ihre Institute auf gefeierte Namen zurückzuführen sogar einen Chrysothemis an die Spitze der delphischen Agonen stellte. So enthält jene Angabe des Hellanikus noch immer etwas Wahres, auch wenn die musischen Spiele der Karneen erst nach Terpanders Zeit eingesetzt sind: an die Stelle von Terpanders Schule ist der Name ihres gefeierten Stifters gestellt.

Demnach stellt es sich heraus, dass, wenn wir die Angaben des Hellanikus und die des Glaukus und Alexander gegen einander abwägen, sich die Wagschale auf die Seite der letzteren hinneigen muss. Streifen wir von der Terpandrischen Musik alle die Unrichtigkeiten und Uebertreibungen ab, durch die sie von den Literarhistorikern entstellt ist, und folgen wir bloss den übereinstimmenden Nachrichten über die erste Einfachheit der Terpandrischen Kunst, so ergibt sich ohnehin aus inneren Gründen, dass Glaukus Recht hat, wenn er den Terpander vor Archilochus setzt. Terpander repräsentirt überall die älteste uns bekannte Stufe archaistischer Einfachheit in der Lyrik; er kennt nur einfache Metra und auch von diesen nur den Hexameter und einige noch einfachere Choralrhythmen, er weiss noch nichts von zusammengesetzten Maassen, von einem Wechsel der Rhythmen und Tonarten, während die Neuerungen des Archilochus einen weit entwickelteren Standpunkt der Metrik und Musik bezeichnen, wobei ich nur auf seinen melodramatischen Vortrag und die ausgebildete Instrumentalbegleitung zu verweisen brauche (Plut. mus. 28). Archilochus selbst kennt schon die Blüthe der Lesbischen Musik, indem er singt Athen. 4, 180c:

αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα.

Wenn Archilochus hier bereits die Ausbildung der Aulodik voraussetzt, so weist das auf eine Zeit hin, der die Terpandrische Ausbildung der Kitharodik schon vorausgegangen ist, da die Aulodik sich überall erst nach der Ausbildung der Kitharodik entwickelt hat.

So führen uns innere und äussere Gründe zu strengem Festhalten an dem Bericht des Glaukus, dass Terpander älter ist als Archilochus. Damit ist aber seine Lebenszeit nur annähernd bestimmt, denn es bleibt noch die Frage offen: wie lange lebte er vor Archilochus? Hierauf antwortet Hieronymus, dass er zur Zeit des Lykurg, also zu Anfang der Olympiaden gelebt habe. Wir müssen gestehen, dass dieses Datum an sich nicht viel Ansprüche auf Glaubwürdigkeit machen kann, da Andere auch den erst der zweiten Katastasis angehörenden Thaletas in die Zeit Lykurgs versetzen. Aber wir finden noch einen andern Anhaltspunkt. Jene anderen Schriftsteller nämlich, die den Terpander in die vorarchilocheische Zeit hinaufrücken, machen ihn nicht zum unmittelbaren Vorgänger des Archilochus, sondern setzen zwischen beide noch die Periode des Klonas, der für die ältere Peloponnesische Aulodik dieselbe Bedeutung hat, wie Terpander für die ältere Kitharodik; und so erhalten wir ein zweites Zeugniss,

durch welches Terpander in die ersten Olympiaden hinaufgerückt wird. Die Terpandrische Lyrik gehört hiernach der Zeit an, wo sich im cyklischen Epos die Nachblüthe des Homerischen Epos zu entwickeln begann; und wie sehr dies mit dem Charakter seiner Poesie stimmt, die sich in Allem auf das Epos bezieht, wird aus dem Folgenden hervorgehen.

Schon ein Blick auf die nachfolgende Zeit hätte die Richtigkeit der Chronologie des Glaukus erkennen lassen können. Setzt man Terpanders erste Katastasis nach Archilochus, also nach Ol. 20, wo bleibt da ein Platz für die zweite Katastasis Spartas, die durch Thaletas, Xenodamos, Polymnastus u. A. vertreten ist? Polymnastus muss jedenfalls älter oder mindestens ein Zeitgenosse von Alkman sein, da ihn dieser bereits in seinen Gedichten erwähnt (Plut. mus. 8.), Polymnastus aber hatte wiederum den Thaletas besungen (Pausan. 1, 14, 4). Die Annahme des Hellanikus schliesst also die Ungereimtheit in sich, dass in der Zeit von Ol. 20 bis 27 oder 30 oder von Archilochus bis Alkman nicht bloss die Periode des Terpander und die erste Katastasis, sondern auch die Periode der älteren Aulodik des Klonas und sogar die zweite Katastasis mit ihren zwei verschiedenen Generationen angehörigen Vertretern Thaletas und Polymnastus eingeschoben werden muss, oder mit anderen Worten, dass das, was nach inneren Gründen sowohl wie nach den Zeugnissen der Alten verschiedenen Perioden und Entwickelungsstufen angehört, wie die erste und zweite Katastasis Spartas, gleichzeitige Ereignisse sind.

Wir glauben hierdurch die Richtigkeit der Zeitbestimmungen des Glaukus dargethan zu haben und stellen in dem Folgenden die Zeitverhältnisse der älteren Lyrik, die sich aus seinen Angaben ergeben, übersichtlich zusammen:

	Homerisches Epos.	Cultuslieder der Orphischen Kitharodik.
	Beide Arten der Poesie in Terpander vereinigt (Plut. 4).	
I. Katast.	Terpander, Nomenpoesie der heptachordischen Kitharodik, ohne Metabole.	
	Klonas, alte aulodische Nomenpoesie der Peloponnesier.	
Ol. 20.	Archilochus, metrische und musikalische Neuerungen (Plut. 28.)	Olympus, neuere aulodische Nomenpoesie, metrische (Plut. 7, 33, 29) und musikalische Neuerungen (Metabole, Phrygisch, Lydisch) — Asiatische Auletik.
	An die Metra beider schliesst sich Thaletas (Plut. 10).	
II. Katast.	Thaletas, Päanen und Hyporchemata, älter als Polymnast, von dem er besungen wird.	
Ol. 27 (33).	Polymnastus, Weiterbildung der neueren aulodischen Nomenpoesie (Plut. 29), wird von Alkman besungen und ist daher dessen Zeitgenosse oder Vorgänger.	

Die Entwickelungsstufen der älteren Lyrik sind hiernach folgende:

1) Die älteste Lyrik der Vorhomerischen und Homerischen Zeit, innerhalb ihrer besonders die Nomosschule der Dorischen Kitharoden und die sogenannte Orphische Schule der Aeolier.

2) Die Kitharodik des Terpander: der ausgebildete kitharodische Nomos — Hexameter und gedehnte spondeische Maasse. — Erste musische Katastasis.

3) Die alt-Peloponnesische Aulodenschule des Klonas: aulodischer Nomos, Elegien und Prosodien, — Hexameter und elegisches Maass, vielleicht auch anapästische Prosodiakoi.

4) Die Epoche des Archilochus.

5) Gleichzeitig oder bald nachher das Eindringen der Olympischen Auletik aus dem Orient — asiatische Flötenmusik im Gegensatze zu der althellenischen des Klonas.

6) Die erste künstlerische Ausbildung der chorisch-orchestischen Lyrik durch Thaletas (Päan, Hyporchema, Pyrriche): an Thaletas schliesst sich Xenodamos von Kythere, Alkman u. s. w. — Zweite musische Katastasis.

Auf der ersten Stufe sind bereits alle Elemente und Gattungen der Lyrik im ersten Keime vorhanden, aber sie existiren nur in der

Vereinzelung der Stämme und Völkerschaften, und sind entweder bloss der Pflege der Volkspoesie überlassen oder erstarren im strengen Dienste des Cultus. Nach und nach bemächtigt sich die mit Bewusstsein schaffende und formende Kunst dieser Elemente und führt sie aus der lokalen Vereinzelung zum Gesammtbesitze der hellenischen Nation. So wird zuerst dem kitharodischen Nomos durch Terpander, dann den aulodischen Prosodien und Elegien durch Klonas eine feste künstlerische Form gegeben. Nach Klonas entwickelt Archilochus aus den Festliedern des Demetreischen und Dionysischen Cultus die jambisch-skoptische Poesie, und endlich nach dem Eindringen asiatischer Elemente (Olympus) führt Thaletas die alte chorische Lyrik des Apollocultes auf künstlerische Normen zurück.

Zwei Momente sind es, welche zunächst die Voraussetzung der Terpandrischen Lyrik bilden: das Homerische Epos und die hieratische Lyrik der Orphisch-äolischen Schule. So fassten es nach dem Berichte des Plutarch de mus. 5 die Alten auf: „Terpander habe Homers Gedichte, Orpheus' Melodien nachgeahmt.“ Mit der Orphisch-äolischen Schule steht Orpheus durch sein Vaterland in unmittelbarem Zusammenhange, denn er war ein Lesbier, zu Antissa geboren, und wenn er bei Suidas s. v. *Τέρπανδρος* ein Arnäer oder Kymäer genannt wird, so bezeichnet auch dies seinen Aeolischen Ursprung. Im Einklang mit jener Angabe *ἐζηλοκέναι Τέρπανδρον Ὀρφέως τὰ μέλη* stellt auch Glaukus von Rhegium mehrmals die Namen Terpander und Orpheus zusammen (Plut. mus. 7, 10) und unterscheidet sie streng von den Repräsentanten andrer Schulen; die hellenische Phantasie drückt die Beziehung zwischen beiden in der schönen Sage aus, dass die Lyra des Orpheus von dem Aeolischen Böotien nach dem Aeolischen Lesbos hinübergeschwommen und dort dem Terpander zu Theil geworden sei (Nicomach. de mus. 2, p. 29). Man darf hiernach annehmen, dass die Böotisch-äolische Kitharodenschule sich gleich der Dorisch-delphischen in unmittelbarer Continuität forterhielt und dass die alten auf Orpheus zurückgeführten Cultuslieder von Böotien nach Asien mit hinübergenommen wurden. Aber neben den hieratischen Gesängen war eine epische Poesie aufgeblüht und zu hoher künstlerischer Vollendung gelangt und musste auf jene Lyrik zurückwirken. Die Lyrik nahm den epischen Inhalt in sich auf, wurde eine lyrisch-epische Poesie und der Vermittler dieses Processes, dessen letzte Stadien noch in der Poesie des Stesichorus und Pindar deutlich bemerkbar sind, ist Terpander. Deshalb heisst es *ἐζηλοκέναι δὲ τὸν*

Τέρπανδρον Ὁμήρου τὰ ἔπη, womit keineswegs bloss die Form des Hexameters bezeichnet sein soll. Deshalb wird auch Terpander mit Homer in einen genealogischen Zusammenhang gebracht: Homer-Euryphron-Phokeus-Boios-Terpander (Suid. s. v. *Τέρπανδρος*). Der epische Charakter der Terpandrischen Nomos-Poesie steht über allen Zweifel fest, er ging so weit, dass Terpander bisweilen sogar ganze Partieen des Homerischen Epos in seine Nomen aufnahm und nur die Melodie hinzufügte (vergl. unten).

Terpander ist es aber auch, der die bis dahin isolirten Zweige der griechischen Musik, die Aeolische und Dorische, vereinigt. In jener mächtig andringenden Strömung, welche die früher zur Blüthe gediehene Bildung des östlichen Hellas nach dem Mutterlande zurücktrieb, in jener Zeit, wo die Homeriden von Asien und den Inseln aus ihre Epen nach Sparta trugen, kam auch Terpander nach dem Dorischen Hellas und gründete in Sparta die erste Katastasis der Musik (Plutarch mus. 9) und eine bleibende Diadoche für seine Nachfolger. Als äusseren Grund dieser für die Entwickelung der gesammten musischen Kunst der Hellenen so folgereichen Wanderung gibt die Tradition eine Blutschuld an, durch die Terpander aus der Heimath getrieben wurde. Jetzt wurde Delphi, die Hauptstätte der Dorischen Musik, ein Mittelpunkt für Terpanders Wirksamkeit, hier siegte er viermal hintereinander an den Pythischen Agonen (Plutarch mus. 4) und seine Nomen wurden bleibende Kultuslieder. In wieweit der Aeolier Terpander im Dorischen Hellas ein Vertreter der Dorischen Musik wurde, geht besonders daraus hervor, dass sein Name so sehr mit dem Charakter und der Eigenthümlichkeit des Dorischen Geistes verbunden war, dass einige seiner Nomen mit denen des Philammon, jenes alten Vertreters Dorischer Nomen-Kitharodik, verwechselt wurden (Plut. mus. 5, Suid. s. v. *Τέρπανδρος*). Vielleicht liegt dieser Verwechslung die Thatsache zu Grunde, dass Terpander einige alte Melodien aus den Delphischen Tempelgesängen in seine kunstreicher ausgeführten Nomen aufnahm. Auf Geheiss des Delphischen Orakels, so meldet die Sage, wurde Terpander nach Sparta berufen, um durch die beruhigende Kraft seiner Musik die Schwankungen und Zerwürfnisse des Staatslebens beizulegen. Suid. *μετὰ Λέσβιον ᾠδόν*, Aelian. V. H. 12, 50. Plutarch. mus. 42. Heraclid. resp. Laced. 2. Seine Neuerungen in der musischen Kunst wurden hier politisch sanctionirt und gesetzlich eingeführt — oder wie es die Alten ausdrücken, er wurde der Gründer der ersten musischen Katastasis (Plut. mus. 9). Wir haben oben den

Beweis geführt, dass Terpander noch vor der Stiftung der Karneen in Sparta gewirkt hat, aber gerade die musischen Agonen dieses Festes erhielten seine Kunst in immerwährender Geltung; denn seine Schule, die Lesbischen Terpandriden, feierte hier in ununterbrochener Folge ihre Siege. Das Ansehn des Lesbischen Sängers in Sparta war so gross, dass in den Karneischen Agonen der Herold zuerst diejenigen zum Kampfe aufrief, welche Terpanders Geschlechte angehörten, dann die andern aus Lesbos herübergekommenen Sänger, und erst in dritter Reihe die übrigen Kitharoden. Die Worte *τίς μετὰ Λέσβιον ᾠδόν?* „Wer kommt nach dem Lesbischen Sänger?“ mit denen dieser Ausruf geschah, wurden zum allgemeinen Sprüchworte und erhielten die hohe Bedeutung Terpanders bis in die späteste Zeit in lebendiger Erinnerung. Der älteste der Terpandriden war Kapion, Terpanders Lieblingsschüler, nach welchem ein Terpandrischer Nomos benannt war (Pollux 4, 65. Plut. mus. 4) und auf welchen die Form der asiatischen Lyra (Plut. 6. Aristoph. Thesmoph. 120 c. schol. Bekker anecd. 1, 452) zurückgeführt wurde. Erst nach der Zeit des Terpandriden Perikleitos, der von Plutarch mus. 6 vor Hipponax gesetzt wird, vermochten auch andre als Lesbische Sänger an den Karneen einen Sieg zu erringen, doch zählte auch noch später die Terpandrische Schule hochberühmte Meister. Ausser Euanetides von Antissa war vor Allen der Terpandride Aristokleides zur Zeit der Perserkriege ein in ganz Hellas weitberühmter Name; bis zu seiner Zeit behielt die Terpandrische Kitharodik ihren einfachen Charakter; erst Aristokleides' Schüler, der vielgenannte Phrynis, setzte einen manierirten und gekünstelten Stil an die Stelle des Terpandrischen.

Tonarten. Nach dem Berichte des Pollux 4, 65 sollen die Nomoi Terpanders folgendermaassen benannt worden sein:

nach Völkerstämmen: der Aeolios und Boiotios,
nach den Rhythmen: der Orthios und Trochaios,
nach den Tropoi: der Oxys und Tetraoidios,
nach Terpander selber und seinem Lieblingsschüler: der Terpandreios undKapion.

Aehnlich Plut. mus. 4, Suid. *ὄρθιος* und *νόμος ὁ κιθαρῳδικός*. „Aeolisch“ und „Böotisch“ sollen die Nomoi „nach Völkerstämmen“ (*ἀπὸ ἐθνῶν*) genannt sein; würde der Berichterstatter gesagt haben, sie seien nach den Tonarten (*ἀπὸ ἁρμονιῶν*) so benannt, dann würde er sich richtiger ausgedrückt haben, denn offenbar ist der Aeolische und Böotische Nomos ein Nomos in Aeolischer und Böotischer Tonart. Ausserdem wandte Terpander für seine Nomoi die Dorische Tonart an, wie Clem.

Alex. strom. 6. 748 bezeugt. Jede dieser 3 Tonarten war eine Moll-Tonart und zwar genau unser absteigendes Moll, ohne Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe beim Aufsteigen, und eine andere als diese kannten die Griechen ursprünglich nicht; erst die weiter entwickelte Kunst führte ihnen andere Tonarten zu. Dies darf uns nicht wundern, denn auch bei anderen Nationen, z. B. den Slawischen, sehen wir den Volksgesang sich vorwiegend in der Molltonart bewegen. Die Melodien der Griechen hatten nun die Eigenthümlichkeit, dass sie nicht bloss in der Prime, sondern auch in der Terz und in der Quinte schlossen, — wir müssen dies Eigenthümlichkeit nennen vom Standpunkte unserer Kunst-Musik aus, denn in unserem Volksgesange ist es ebenso wie in der griechischen Musik. Namentlich sind Melodieschlüsse in der Terz in Schwäbischen Volksliedern sehr beliebt: ich erinnere an das ganz besonders charakteristische „Gang i ans Brünele", welches vom Volke fast überall in folgender einfacher Weise gesungen wird*):



Auch in Griechenland waren bestimmte Arten des Melodieschlusses bei den bestimmten einzelnen Stämmen vorwiegend in Gebrauch. Die asiatischen Aeolier schlossen in der Moll-Prime, die europäischen Aeolier in Böotien in der Moll-Terz, die Dorer endlich in der Moll-Quinte**). Das sind die drei alten griechischen Tonarten: die Aeolische, Böotische und Dorische, jede eine Molltonart, aber mit verschiedenem Melodieschlusse. Werfen wir einen Blick auf das vorstehende Schwäbische Volkslied, so sehen wir leicht, dass es durch seinen Dur-Terzen-Schluss einen von den gewöhnlichen in der Prime schliessenden Durmelodien sehr abweichenden Charakter erhält. So wird es uns ganz natürlich erscheinen, dass auch die griechischn Moll-

*) Vergl. auch noch die Nummern 2, 3, 5 u. a. in E. Meier Schwäbische Volkslieder mit ausgewählten Melodien. Berl. 1855.

**) Welcher Tonart sich die alten Ionier bedienten, ist uns unbekannt, — die Tonart, welche man später die Ionische oder Iastische nannte, ist keine ursprünglich griechische. Einen Unterschied zwischen einer älteren und einer späteren Tonart der Ionier deutet auch Heraklid. Pontic. ap. Athen. 16, 624 an.

melodien je nach den verschiedenen Schlüssen das Gemüth des Zuhörers auf verschiedene Weise afficirten — oder wie dies die Alten ausdrückten, dass sie ein verschiedenes Ethos hatten. In dem in der Quinte schliessenden Dorischen Moll zeigt sich keine Fröhlichkeit und Ausgelassenheit, sondern vielmehr Ernst und Strenge, keine Mannigfaltigkeit, sondern Einfachheit und Schmucklosigkeit, aber sie ist die ruhigste und würdevollste aller Tonarten und daher stellt sich vorzugsweise in ihr der feste männliche Charakter dar. Das in der Prime schliessende Aeolische Moll ist selbstbewusster, schwungvoller und stolzer — im Uebrigen hat es denselben Charakter wie das Dorische: in dem einen spricht sich die ruhig feste, in dem anderen die thatkräftige männliche Gesinnung aus — das Aeolische ist dem Dorischen gegenüber die subjectiv-bestimmtere Tonart. So erklärt sich denn leicht die in den Aristotelischen Problemen überlieferte Thatsache, dass dem tragischen Chore (der spätern Tragödie), der als ein ruhiger Zuschauer der Handlung gegenübersteht, mehr die Dorische, dem Solosänger der tragischen Bühne dagegen vorzugsweise die Aeolische Tonart zusage. Was Plato pol. 3, 399 und Laches p. 188 von der Dorischen Tonart sagt, dass sie die Gesinnung des Mannes darstelle, der im Kampfe Kühnheit beweist und sich in jedem gefahrvollen Werke auszeichnet und auch im Missgeschick und wenn er Wunden und dem Tode entgegengeht oder wenn ihn irgend ein anderes Unglück trifft, überall wohlgerüstet und fest dem Schicksale entgegentritt — das bezieht sich nicht bloss auf die Dorische, sondern auch auf die Aeolische Tonart; denn wie wir oben sahen, begreift Plato beide sich nur durch verschiedenen Melodien-Schluss unterscheidende Molltonarten unter dem Namen der Dorischen. Dass von beiden Tonarten die eine mehr, die andere weniger bestimmt und individuell ist, beruht eben in dem Quintenschlusse der einen und in dem Primenschlusse der anderen —, und sicher ist Heraklides Ponticus (Athen. 14, 634) im vollen Rechte, wenn er diesen Unterschied der Dorischen und Aeolischen Tonart auf den charakteristischen Gegensatz zurückführt, durch welchen die Dorer und Aeolier auch in den übrigen Richtungen des socialen, staatlichen und geistigen Lebens auseinander treten. — Ueber den Charakter des in der Terz schliessenden Böotischen Moll fehlen uns die Berichte; wir wissen nur, dass es noch zur Zeit des Aristophanes im Nomos angewandt wurde.

Das sind die drei alten hellenischen Tonarten, welche sich im isolirten Leben der Volksstämme selbstständig neben einander heraus-

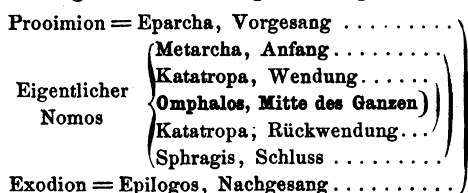
gebildet hatten, der bis Aeolische Musiker Terpander, der bis dahin in seinen heimathlichen Weisen componirt, zu den Dorern kam, an den musischen Festen Sparta's und Delphi's mit Gesängen in Dorischer Harmonie auftrat, aber hier neben der altherkömmlichen Dorischen auch die Aeolische und Böotische zur Anerkennung brachte. Wenn er der Hegemon der ersten musischen Katastasis zu Sparta genannt wird, so heisst das nichts Anderes, als dass seine musikalischen Neuerungen vom Spartanischen Staate sanctionirt wurden, und zu diesen Neuerungen gehört vor Allem die Aufnahme der beiden Tonarten der asiatischen und europäischen Aeolier in die zu Sparta und Delphi im heiligen Agon vorgetragenen kitharodischen Nomoi. Die Aristotelischen Probleme nennen die Aeolische Tonart „die κιθαρῳδικωτάτη" — es gelang ihr also späterhin, im kitharodischen Nomos noch eine bedeutungsvollere Stellung als selbst die Dorische zu gewinnen. — Worauf es beruht, dass ein Berichterstatter den Terpander auch den Erfinder der Mixolydischen Tonart nennt, wird sich weiter unten aufklären.

Die Gliederung des kitharodischen Nomos. Der Nomos war wie gesagt ein monodischer Gesang, der an den hohen Festen der hervorragendsten Cultusstätten von einem Sänger im Wettkampfe mit anderen zur Verherrlichung der Gottheit vorgetragen wurde. Der Text war ein vorzugsweise epischer, denn die Gottheit wurde durch die Schilderung ihrer Thaten gefeiert; doch versteht sich von selbst, dass auch lyrisch-hymnodische Elemente hinzutraten. Terpander soll nun dem Nomos eine feste Gliederung gegeben haben, die von seinen Nachfolgern treulich gewahrt wurde und, wie wir später sehen werden, auch in die meisten übrigen Gattungen der musischen Kunst, die sich später herausbildeten, eindrang. Die Sanctionirung dieser Terpandrischen Gliederung von Seiten des Spartanischen Staates ist ein fernerer Punkt der sogenannten ersten musischen Katastasis in Sparta.

Pollux 4, 66 berichtet, der kitharodische Nomos hätte in Folge der Terpandrischen Eintheilung aus 7 Theilen bestanden: Eparcha, Metarcha, Katatropa, Metakatatropa, Omphalos, Sphragis, Epilogos. Man hat aus diesen 7 Theilen auf eine Strophische Bildung des kitharodischen Nomos geschlossen (Ulrici, Gesch. der gr. Poes. 1, 348), obwohl ausdrücklich feststeht, dass die Nomoi nicht antistrophisch gegliedert waren (Aristot. probl. 19, 15). Bürette (mémoir. de l'acad. des inscript. X, 221) sieht in der Katatropa eine Marschbewegung des singenden Chores nach dem Götterbilde, in der Metakatatropa eine entsprechende Rückbewegung, in dem Omphalos den darauf folgenden

Schlussgesang. Aber der monodische Vortrag der Nomen muss jeden Gedanken an Chorgesang und chorische Evolutionen ausschliessen. Ebensowenig kann davon die Rede sein, dass die Namen der 7 Theile mit einem Wechsel der Tonarten oder des Rhythmus zusammenhängen, denn Plutarch mus. 6 erklärt ausdrücklich, dass in Terpanders Nomoi weder Harmonie- noch Taktveränderung stattgefunden habe. Die Lösung der Frage nach der Bedeutung der 7 Theile wird eine andere sein müssen.

Dem eigentlichen Nomos ging ein Proömium voraus und folgte ein Exodion (Plut. mus. 6). Wir werden nicht irren, wenn wir von den sieben durch Pollux genannten Theilen das Proömium mit der Eparcha, den Epilogus mit dem Exodion identificiren. Die mittleren 5 Theile bilden dann den eigentlichen Nomos, der mit der Metarcha beginnt und mit der Sphragis endet. Ohnehin führt hierauf die Bedeutung des Wortes *σφραγίς* d. h. Siegel, denn das Siegel wurde bei den Alten zum Abschliessen (der Thüren u. s. w.) gebraucht. Vgl. *ἐπισφράγισις* Schol. Hephaest. p. 31. Der Omphalos (Nabel) muss, wie der Name besagt, den Mittelpunkt des Ganzen bilden; wenn er in der von Pollux gegebenen Aufzählung der Theile nicht in der Mitte, sondern erst an fünfter Stelle steht, so müssen wir annehmen, dass ihn Pollux nicht in der richtigen Reihenfolge genannt hat. Man sieht leicht, wohin er zu stellen sein wird. Die Metakatatropa (Rückwendung) wird nämlich nicht unmittelbar hinter der Katatropa (Umwendung) ihren Platz haben müssen, sondern erst nach dem Omphalos, und somit ergibt sich folgende Anordnung des Terpander'schen Nomos:



Der eigentliche Nomos also begann mit der Metarcha (eigentlich Nachanfang), so genannt, weil bereits das Proömium als erster Anfang vorausgegangen war. Wahrscheinlich hat sich der Ausdruck Metarcha erst in der Terminologie der späteren Kitharoden festgestellt und Terpander selber noch den Ausdruck „Archa" Anfang dafür gebraucht, wie in dem bei Clem. Alexandr. strom. 6, 784 erhaltenen Fragmente:

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ σου πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Die fünf Theile des Nomos im engern Sinne reduciren sich auf drei Haupttheile: Anfang, Mitte und Schlusstheil (Metarcha, Omphalos, Sphragis); dazu zwei Uebergangstheile: die Wendung und Rückwendung (Katatropa und Metakatropa), von denen der erste den Anfangstheil mit der Mitte, der zweite die Mitte mit dem Schlusstheile verbindet. Was diese Theile des Terpander'schen Nomos enthielten, ist uns zwar nicht direct überliefert, aber es wird sich aus der Analogie der übrigen Gattungen der musischen Kunst mit Sicherheit herausstellen, dass die Mitte oder der Omphalos im epischen Tone die Thaten des zu feiernden Gottes schilderte, dass dagegen der Anfangs- und Schlusstheil (Metarcha und Sphragis) den Gott in lyrisch-synodischer Weise verherrlichte. Also ein lyrischer, epischer und wiederum lyrischer Theil: von dem ersten lyrischen Theile leitete die Wendung oder Katatropa zum epischen, vom epischen leitete die Rückwendung oder Metakatatropa wiederum zum lyrischen Theile zurück. Trat Terpander, wie uns berichtet wird, statt eines von ihm gedichteten Nomos mit einer Partie des Homerischen Epos, die er in Musik gesetzt hatte, auf, so fand natürlich diese fünftheilige Gliederung nicht statt.

Dem eigentlichen Nomos oder dem ihn vertretenden Vortrage Homerischer Dichtung ging das Prooimion, auch Pronomion genannt (Pollux 4, 52), voraus, welches, insofern man dasselbe als einen zum Nomos gehörenden nothwendigen Bestandtheil ansah, auch mit dem Namen Eparcha (d. i. Anfang des Nomos) bezeichnet wurde. Von den Terpander'schen Prooimien sagt Plut. mus. 4: *πεποίηται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρῳδικὰ ἐν ἔπεσιν*, woraus denn hervorgeht, dass sie in epischen Hexametern geschrieben waren und von den Späteren auch als selbstständige Dichtungen angesehen wurden. An einer andern Stelle (mus. 6) heisst es: *τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς, ὡς βούλονται, ἀφοσιωσάμενοι, ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπί τε τὴν Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν· δῆλον δὲ τοῦτ' ἔστιν διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων.* Unter dem *ἐξέβαινον* haben wir den Uebergang von dem vorausgeschickten Prooimion zum eigentlichen Nomos oder zum melodisirten Homerischen Gesange zu verstehen. Den Inhalt des Prooimion bildete ein Gebet des Sängers zu Apollo oder einem andern Gotte, den er um seinen Beistand anrief, ihm, dem Sänger, gnädig zu sein und den Sieg über die übrigen Sänger im Wettkampfe des musischen Agon zu verleihen. Wahrscheinlich war damit eine Libation an die Gottheit verbunden, worauf die Worte *τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς ἀφοσιωσάμενοι* und der gleiche Gebrauch bei den übrigen

Agonen hinweist. Erhalten ist uns noch der Anfang aus dem Prooimion des Terpander'schen Nomos Orthios:

Ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἑκατηβόλον ᾀδέτω ἁ φρήν,

ein Anfangsvers, der bei den folgenden Kitharoden und auch den späteren Dithyrambikern zur stehenden Formel wurde und den ersteren den Namen *ἀμφιάνακτες* verlieh.

Nachdem dann der eigentliche Nomos mit der Sphragis abgeschlossen war, folgte dem Prooimion oder der Eparcha entsprechend der Epilogos oder das Exodion, worin der Sänger nochmals die Gottheit für seinen Sieg anrief und ähnliche Formeln wie im Prooimion gebrauchte, denn der angeführte Anfangsvers des Prooimions *Ἀμφί μοι αὖτις* kam nach Zenob. prov. 5, 99 und Eustath. ad Il. 239, 13 auch im Anfange des Exodions vor.

Wir brauchen kaum darauf hinzudeuten, dass in der hiermit vorgeführten Anordnung des Terpander'schen Nomos ein architectonisches Princip zu Grunde liegt. Um einen hervorragenden Mittelpunkt, den Omphalos, den epischen Kern des Ganzen, gruppiren sich nach beiden Seiten hin einander entsprechende Glieder, zunächst die Katatropa und Metakatatropa, dann die lyrischen Metarcha und Sphragis, und endlich als äusserster Abschluss nach dem Anfange und dem Ende zu das Prooimion und Exodion. Das musische Kunstwerk erhält hierdurch die Formen eines Werkes der bildenden Kunst: die Hauptsache wird in die Mitte verlegt und mit respondirenden Seitenmassen umgeben. Dies bleibt ein stehender Typus, den auch die später sich entwickelnde Instrumental- und Chormusik bis auf die Zeiten des Peloponnesischen Krieges festhält. Den Ausgangspunkt dieser Gliederung gibt zunächst der poetische Text, aber sicherlich dürfen wir voraussetzen, dass im kitharodischen Nomos des Terpander, der keine strophische Gliederung kennt, auch der Gang der Melodie jener Responsion der Theile entsprach. Indess würde man irren, wenn man annehmen wollte, dass im Terpander'schen Nomos dem Wechsel der Theile auch ein Wechsel der Tonarten, der Transpositionsscalen und des Taktes entsprochen hätte. Plutarch. mus. 6. berichtet: die Terpander'sche Kitharodik bewahrte bis auf die Zeit des Phrynis ganz und gar ihre alte Einfachheit; denn es war damals nicht verstattet, die kitharodischen Compositionen wie heut zu Tage einzurichten, man liess noch keinen Wechsel der Ton- und Taktarten zu und hielt für jeden Nomos die einmal zu Grunde gelegte Transpositionsscala

fest*). Für den kitharodischen Nomos kam, wie wir hier erfahren, erst seit Phrynis, dem Zeitgenossen des Sophokles und Euripides, die metabolische Form auf; früher war dies in dem auletischen und aulodischen Nomos geschehen. Wenn die Terpander'schen Proömien (und Epilogoi) stets in epischen Hexametern, der eigentliche Nomos aber auch in einem anderen Rhythmus gehalten war, so stösst dies den Bericht des Plutarch, der ja das Proömium vom eigentlichen Nomos sondert, nicht um.

Takt. Nach der S. 73 mitgetheilten Stelle des Pollux hat Terpander einen Nomos Orthios und einen Nomos Trochaios geschrieben, welche mit diesen Namen nach den in ihnen herrschenden Taktarten benannt waren. Alle übrigen Nomoi waren ebenso wie die Prooimien in dactylischen Hexametern gehalten, wie schon aus der mehrfach wiederholten Angabe, dass Terpander die ἔπη Homers nachgeahmt habe, hervorgeht.

Schon seit frühester Zeit hatten die Griechen zwei Taktarten, den geraden zweitheiligen und den ungeraden dreitheiligen Takt. Der Ausgangspunkt der Musik ist der Gesang, oder wenn wir wollen, der poetische Text; daher dürfen wir uns nicht wundern, dass sich in der frühesten Zeit der Takt des Gesanges, d. i. die Gliederung der von dem Gesange ausgefüllten Zeit, genau an die Zeitdauer der langen und kurzen Silben des Textes anschliesst. Die lange Silbe hat ursprünglich genau den doppelten Zeitumfang als die kurze, und so wird der kleinste gerade oder der $^2/_4$ Takt durch den Dactylus – ◡ ◡, der kleinste ungerade oder der $^3/_8$ Takt durch den Trochäus – ◡ oder mit vorausgehendem Auftakt durch den Jambus ◡ – ausgedrückt. Die beiden Kürzen des $^2/_4$ Takts können auch durch eine Länge, die Länge des Trochäus oder Jambus durch zwei Kürzen vertreten werden, und somit wird statt des Dactylus der Spondeus – –, statt des Trochäus oder Jambus der Tribrachys substituirt. Müssen wir aber auch annehmen, dass beide Taktarten gleich alt sind, so stehen sie doch in der ältesten Musik einander nicht coordinirt. Der gerade oder dactylische Takt gehört der ernsten sacralen Musik an, der ungerade oder jambische Takt ist ursprünglich ein rascher Tanzrhythmus, in welchem die volksmässigen Lieder der dem Dionysus und der Demeter gefeierten Erntefeste gesungen wurden.

Wir Modernen lieben die Verbindung von vier Takten zu einer

---

*) ἁρμονία ist Tonart oder Octavengattung, τάσις Transpositionsscala.

rhythmischen Reihe, zwei solcher Reihen bilden dann den Vorder- und den Nachsatz der rhythmischen Periode. Der früheste dactylische Rhythmus der Griechen besteht ebenfalls aus einer zweitheiligen Periode von einem gleich grossen Vorder- und Nachsatze, aber jede der beiden zu einer Periode vereinigten Reihen enthält nicht vier, sondern drei Tacte. Die älteste dactylische Periode besteht also aus sechs dactylischen Einzeltakten und heisst deshalb der dactylische Hexameter. Mit Rücksicht auf die angegebene periodische Gliederung können wir denselben als eine Verbindung von zwei $^3/_2$ Takten auffassen:

Der Hauptaccent fällt, wie die Cäsur des Verses andeutet, auf das fünfte und auf das vorletzte Viertel, weshalb wir den Rhythmus auch so auffassen können, dass wir die vier ersten Viertel als einen Auftact ansehen. Beispielsweise setzen wir die Melodie hierher, welche uns in zwei Hexametern eines aus der römischen Kaiserzeit stammenden Hymnus auf die Muse erhalten ist:



Καλ-λι-ό-πει-α σο-φά, Μουσῶν προκαθάγετι τερπνῶν, Καὶ σοφὲ μυστοδό-

τα Λα τοῦς γόνε Δά-λι-ε Παι-άν

Die ältesten Hexameter wurden nur gesungen; die Epiker emancipirten zwar den Vers vom Gesange und trugen ihn declamirend vor, aber der Nomos bewahrte die alte Weise des Vortrags. So ist es denn natürlich, dass auch die Taktform der meisten Nomoi der Hexameter war; wenn die Berichterstatter sagen, Terpander habe in den Melodien dem Orpheus, in den ἔπη d. h. dem poetischen Texte dem Homer nachgeahmt, so darf dies nicht so verstanden werden, als ob Terpander den Rhythmus seiner Gesänge dem Homer entlehnt hätte, vielmehr war dieser Rhythmus schon in Vorhomerischer Zeit der Takt der Nomoi und die Epiker haben umgekehrt ihren declamatorisch vorgetragenen Hexameter aus dem althergebrachten Takte der Nomoi überkommen.

Ausser dem Hexameter hat Terpander aber auch noch zwei Nomoi in zwei anderen Taktarten geschrieben, nämlich den Nomos

Trochaios und den Nomos Orthios, so genannt von dem trochäischen und orthischen Rhythmus. Aber der trochäische Takt des Terpander ist nicht der gewöhnliche $^3/_8$ Takt, sondern er enthält 3 halbe Noten 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, von denen, wie die alten Rhythmiker lehren, eine jede einzelne das Vierfache der einzeitigen Kürze ist. Statt des $^3/_8$ Taktes haben wir hier also einen durchgängig aus halben Noten bestehenden $^3/_2$ Takt. Zum Unterschied von dem gewöhnlichen dreizeitigen Trochäus heisst dieser achtzeitige Trochäus des Terpander der *Trochaeus semantus*, das heisst der durch Taktschläge bezeichnete *Trochaeus:* um bei dem gewöhnlichen Trochäus im Takte zu bleiben, bedurfte es nicht des Taktirens; um aber genau den langgezogenen trochäischen Takt des Terpander zu wahren, liess man auf jede der drei Noten einen Taktschlag kommen und zwar, ganz wie in der modernen Musik, auf den starken Takttheil einen Niederschlag, auf den schwachen einen Aufschlag. Wie dem dreizeitigen Trochäus der mit dem Auftakte beginnende Jambus zur Seite steht, so auch dem semantischen Trochäus eine entsprechende Taktform mit dem Auftakte 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Sie wird der *Rhythmus orthius* genannt — es ist nicht unwahrscheinlich, dass *orthius* ursprünglich nichts Anderes ist, als die Bezeichnung des Jambus überhaupt.

Wir stehen nicht an, den hier eben beschriebenen *Trochaeus semantus* und *orthius* für eine Neuerung des Terpander zu halten. Der dreitheilige oder ungerade Takt war, wie oben bemerkt, längst ein in den Tanzliedern der Erntefeste üblicher Rhythmus; aber er war von der ernsten Cultusmusik ausgeschlossen. Terpander war es, der zuerst den Versuch wagte, den ungeraden Takt jener Volkslieder auch in die hieratischen Tempelgesänge einzuführen; doch musste er die Schnelligkeit des $^3/_8$ Taktes in ein dem Charakter jener Musik entsprechendes langsameres Tempo verwandeln, und so schuf er den 3zeitigen Trochäus zum 12zeitigen *Trochaeus semantus*, den 3zeitigen Jambus zum 12zeitigen *orthius* um, um darin zwei Nomoi zu componiren, welche nach diesem Rhythmus als *nomos trochaios* und *nomos orthios* bezeichnet wurden*). Der poetische Text dieser *nomoi* kann kein anderes Metrum dargeboten

---

*) Man darf nicht unbemerkt lassen, dass nach der oben gegebenen Auffassung auch der Hexameter aus $^3/_2$ Takten besteht, der *Trochaeus semantus* und *orthius* steht also zum Rhythmus des Hexameters in einer genauen Analogie: dort ist der $^3/_2$ Takt durch $^1/_4$ und $^1/_8$ Noten, hier lediglich durch halbe Noten ausgedrückt.



haben, als ein spondäisches, und die auf S. 77 mitgetheilten spondäischen Verse des Terpander haben wir wahrscheinlich als semantische Trochäen anzusehen Ihr Inhalt entspricht völlig dem Ethos, welches nach dem Berichte des Aristides dem *Trochaeus semantus* eigenthümlich ist, dem Ethos der Andacht und der Erhebung.

Tonumfang. In der allerfrühesten Zeit sollen die griechischen Melodien auf den Umfang von nur 4 Tönen beschränkt gewesen sein. Dies ist sehr wohl glaublich, denn im ersten Beginne der Musik war der Gesang wohl kaum etwas Anderes als nur ein durch schärfere und lautere Accente sich von der gewöhnlichen Sprache unterscheidender Vortrag, von monotonem, liturgischem Charakter. Eigentliche Melodien lassen sich bei 4 Tönen wohl kaum denken — freilich hat die aus der Ueberkultur späterer Zeiten hervorgehende Blasirtheit in dem Streben, die allerursprünglichsten Zustände wieder zurückzuführen, es an dem Versuche nicht fehlen lassen, jene alte Beschränkung auf 4 Töne noch zu überbieten: J. J. Rousseau ist es eingefallen, sogar einen *air à trois notes* zu componiren.

Man rechnete es früher dem Terpander zum besonderen Verdienste an, dass er es gewesen, welcher zuerst über den Umfang von 4 Tönen oder des Tetrachord zu 7 Tönen fortgeschritten sei. Er soll zuerst ein Heptachord aufgebracht haben. Aber dies ist unrichtig. Vielmehr lagen dem Terpander schon 2 Scalen von je 7 Tönen vor, die eine mit den Tönen:

h c d e f g a,

die andere:

e f g a h c d.

Beide Heptachorde werden uns von Nikomachos und in den Aristotelischen Problemen genau beschrieben. Die Alten denken sich unter diesen Heptachorden zunächst Saiteninstrumente. Auf beiden hiess die Saite, welche den höchsten Ton angab, Nete oder Neate, die auf sie nach der Tiefe zu folgende Saite die Paranete (der Nete zunächst liegend); die dritte, von der Höhe an gerechnet, nannte man die Trite (die dritte); die vierte die Mese (mittlere), weil sie von den 7 Saiten die mittlere war; die fünfte Lichanos oder Zeigefinger wohl mit Rücksicht auf die Technik des Chitaron; die sechste Parhypate; die siebente und tiefste Hypate. — Hypate bedeutet wörtlich die „oberste“, Nete die „unterste“. Der antike Sprachgebrauch, der das Hohe als unten,

das Tiefe als oben bezeichnet, ist also dem modernen gerade entgegengesetzt; wollen wir sachlich richtig übersetzen, so müssen wir für Nete das Wort „oberste“, für Hypate das Wort „unterste“ wählen.

Wozu die beiden verschiedenen Scalen? Wir wissen, dass es eine Dorische und eine Aeolische Tonart gab — um von der Böotischen zunächst abzusehen. Auf dem mit *h* beginnenden Heptachorde lässt sich keine Aeolische Melodie spielen; es kommt auf ihr zwar der Aeolische Schlusston vor, aber als höchster Ton, und es lässt sich schwer denken, dass man eine Melodie mit dem höchsten Tone der ganzen zu Gebote stehenden Scala geschlossen habe. Dagegen lassen sich auf dem in Rede stehenden Heptachord die Dorischen mit *e* schliessenden Melodien darstellen, denn *e* ist hier der in der Mitte liegende Ton. Dies müssen dann aber Melodien von plagalischem Bau gewesen sein, die sich über den Schlusston der Melodie *e* bis zur Oberquarte *a* in die Höhe und abwärts bis zur Unterquarte *h* in die Tiefe bewegten. Ausserdem lässt sich auf diesem Heptachorde auch die Böotische in *c* schliessende Melodie darstellen: über dies *c* kann sie noch einen Ton in die Tiefe hinaus und sechs Töne in die Höhe steigen.

Auf dem zweiten mit *e* beginnenden Heptachorde lässt sich eine Dorische Melodie von authentischem Baue darstellen, denn *e* ist hier der tiefste Ton; sodann aber auch eine Aeolische in *a* schliessende Melodie von plagalischem Bau, die hier, analog wie die Dorische, auf dem ersten Heptachorde von der Oberquarte bis zur Unterquarte des Grundtones geht. — Darstellbar auf den beiden Heptachorden ist also die plagalisch-Dorische und die plagalisch-Aeolische, sowie die authentisch-Dorische Tonart, nicht aber die authentisch-Aeolische.

Dorisch plagalisch (*e*)
h c d e f g a
Dorisch authentisch (*e*)
e f g a h c d
Aeolisch plagalisch (*a*).

Hieraus müssen wir auf einen vorwiegend plagalischen Bau der alten Melodien schliessen. Auch die aus der Kaiserzeit uns erhaltenen griechischen Melodien sind sämmtlich plagalisch gebaut. Bei uns ist es ja auch nicht anders.

Dass Terpander das mit *e* beginnende Heptachord, auf welchem die plagalisch-Aeolische und authentisch-Dorische Tonart genommen wurde, bereits vorfand, wird uns ausdrücklich überliefert. Er war

es nämlich, der an dieser Scala eine Veränderung vornahm. Plutarch. de mus. berichtet das aus alten Quellen, dass Terpander jener Scala die Octave des tiefsten Tones hinzugefügt habe. Um aber der alten einfachen Weise möglichst treu zu bleiben und die herkömmliche Zahl von 7 Saiten oder 7 Tönen festzuhalten, entfernte er aus der Scala den Ton *c* (Aristoteles problemata 19, 7; Nikomach. mus. p. 17). So ergab sich eine Scala, auf welcher für Aeolische Melodien die Oberquinte *e*, aber nicht die Oberterz *c*, und für Dorische Melodien (mit dem Grundtone *e*) die Dorische Octave ein höheres *e*, aber nicht die Dorische Sexte *c* vorhanden war. Die 7 Töne dieser Scala führten dieselben Namen, wie auf dem Vorterpander'schen Heptachorde, jedoch so, dass für die drei höchsten Töne die Bedeutung eine andere wurde, als früher: *h* hiess jetzt Trite, *d* Paranete, *e* Nete. Die so gestaltete Scala ohne den Ton *c* wurde noch in späterer Zeit als eine Normalform festgehalten. So wurde sie insbesondere von dem Pythagoräer Philolaos in seinem musikalisch-philosophischen Werke zu Grunde gelegt. Nikom. a. a. O.

Ebenso fest steht es aber auch, dass Terpander das mit *h* anfangende Heptachord, welches für plagalisch-Dorische Melodien eingerichtet war, gekannt hat. Plut. mus: 28 sagt nämlich, dass Terpander die Mixolydische Tonart zu den übrigen hinzu erfunden haben soll. Die auf jenem Heptachorde sich ergebende Octavengattung war, wenn man von dem tiefsten Tone *h* ausging, die Mixolydische: diese Tonart war hier ebenso gut vorhanden, wie auf dem andern Heptachorde die authentisch-Dorische; sie war wenigstens theoretisch gegeben, wenn auch noch nicht praktisch ausgeführt. Mit Rücksicht auf den tiefsten Ton könnten wir das Heptachord in *e* das Dorische, das Haptachord in *h* das Mixolydische nennen. Wird nun Terpander der Erfinder der Mixolydischen Tonart genannt, so scheint allerdings damit gesagt zu werden, dass er der Erste gewesen, welcher das die Mixolydische Octavengattung enthaltende Heptachord aufgestellt habe. Allem Anscheine nach aber ist dies lediglich für die plagalisch-Dorische Tonart berechnete Heptachord älter oder ebenso alt, als das mit dem Tone *e* anfangende: vermuthlich gehört das eine ursprünglich dem Dorischen, das andere dem Aeolischen Stamme an.

Unter den Namen der Terpander'schen Nomoi wird auch ein *nomos tetraoidios* und ein *nomos oxys* genannt; beide sollen diese Namen von den *tropoi* haben (vgl. S. 73). Das Wort *tropos* bedeutet sonst so viel wie Transpositionsscala, die aber hier schwerlich

gemeint sein kann; vermuthlich ist nicht *tropoi*, sondern *topoi* zu lesen. *Topoi* nämlich sind die tiefere, höhere und mittlere Tonlage irgend einer Scala u. kann unter Umständen das bedeuten, was wir Stimmregion nennen. Hat also Terpander einen seiner *nomoi* nach dem *topos* oder Tonlage den *nomos oxys*, d. h. den „hohen" genannt, so ist dies eben ein nur in den hohen Tönen gehaltener *nomos*, bei welchem die tieferen Töne der Scala ausgelassen wurden, eine Art von Rückkehr zu dem früheren Standpunkte der Musik, wo man das Heptachord noch nicht kannte. Etwas Aehnliches scheint auch der *nomos tetraoidios* gewesen zu sein, denn dies Wort kann schwerlich etwas Anderes als den auf 4 Tönen gesungenen *nomos* bedeuten, also Beschränkung auf das alte Tetrachord. Dabei bleibt freilich der Unterschied zwischen beiden Nomoi unbekannt.

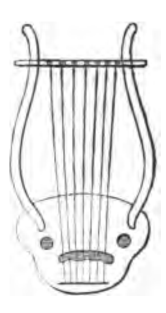
Die Kithara. Die Namen Hypate, Parhypate, Lichanos u. s. w. sind die Bezeichnung der Töne überhaupt; einerlei, ob sie von der menschlichen Stimme, von Blas- oder von Saiteninstrumenten angegeben werden. Ursprünglich aber können sie nur die Töne eines Saiteninstrumentes oder vielmehr diese Saiten selber bezeichnet haben, denn es sind fast alles femininale Adjective, bei welchen das Wort χορδή, d. i. Saite, zu ergänzen ist. Die Terminologie der Töne und die ganze Einrichtung der Scala ist also von dem Saiteninstrumente ausgegangen. Ohnehin heisst der Terpander'sche Nomos durchgängig der kitharodische, d. h. der zur Kithara gesungene, der Nomossänger selbst Kitharodos, und die ganze Gattung dieser Musik wird unter dem Namen κιθαρῳδία begriffen. Von der Terpander'schen Kithara ist uns zunächst nichts weiter überliefert, als dass diejenige Form, welche die asiatische (Ἀσιάς) genannt wurde, von Terpanders Schüler Kapion hergestellt wurde, demselben, nach welchem auch ein Terpander'scher Nomos benannt sein soll. Es wird genügen, hier im Allgemeinen die Beschaffenheit der ältesten griechischen Saiteninstrumente zu erörtern. Wir behandeln hiermit zugleich die Saiteninstrumente, welche auch in der klassischen Zeit der griechischen Musik, in der Zeit Pindars immer die beliebtesten blieben; denn sonderbarer Weise sind jene siebensaitigen Instrumente Terpanders fast unverändert von der späteren Zeit festgehalten, der Umfang von 7 Saiten wurde erst, als ein Verfall der klassischen Musik eintrat, überschritten. Dies ist um so auffallender, als gleichzeitig in Griechenland Saiteninstrumente orientalischen Ursprungs von ungleich grösserem Tonumfange im Gebrauche waren. Aber die letzteren werden meist nur in untergeordneten Gattungen der

Musik benutzt: bei Gastmählern und Gelagen begleiten Sklaven und Sklavinnen mit ihnen ihre Liebes- und Trinklieder; aber in den höheren Formen der musischen Kunst ist fast überall nur dem Terpander'schen Heptachorde der Zutritt verstattet. Ein Hauptunterschied zwischen den nationalen Heptachorden und den aus der Fremde eingeführten Saiteninstrumenten besteht darin, dass bei jenen die Saiten mit dem *plektron*, bei diesen mit der Fingerspitze angeschlagen werden, was man ψάλλειν oder τίλλειν nannte, daher für die ausländischen Saiteninstrumente der Name ὄργανα ψαλτικά, ψαλτήρια (Plato Lys. 209, 6; Athen. 4, 81; 14, 36; Suid. s. v. ψαλλομένη). Bei dem Gebrauche des Plektrums sollen die Saiten tiefer klingen: in der That haben die ächt griechischen eine tiefere Tonlage, als die orientalischen. Doch kann der Gebrauch des Plektrums nicht aus der ältesten Zeit der griechischen Musik stammen; denn was sollte es dann für einen Sinn haben, dass man die dritt-tiefste Saite des Heptachords nach dem Zeigefinger benannt hätte?

Wir haben 2 verschiedene Arten unter den national-griechischen Saiteninstrumenten zu unterscheiden: die Lyra und die Kithara. Die erstere wird bei den Dichtern gewöhnlich φόρμιγξ genannt; in der ionisch-epischen Sprache heisst sie nicht λύρα, sondern κίθαρις, ein Name, der mit κιθάρα nicht verwechselt werden darf. Wenn Plato rep. 3, p. 399 nur die λύρα und κιθάρα in seinem Staate zulassen will, so macht er hiermit, wie sich aus den obigen Andeutungen ergibt, keine neue Forderung, — er will keine fremdländischen Saiteninstrumente zulassen. Von beiden Instrumenten ist die Lyra das verbreitetste; ihre Behandlung bietet nur wenig Schwierigkeit und daher soll die allgemeine musische Bildung der hellenischen Jugend nach Aristoteles rep. 7, 6 auf die Erlernung des Lyraspieles beschränkt bleiben. Die Kithara dagegen gehört lediglich dem Agon der Kitharoden an, ihre Behandlung erfordert einen eigentlichen Virtuosen (Aristot. a. a. O.), und was Aristoxenos p. II von der grösseren Schwierigkeit sagt, welche die Saiteninstrumente vor den Blasinstrumenten darbieten und durch welche die ersteren eine hervorragendere und geachtetere Stellung einnehmen, bezieht sich sichtlich nur auf die κιθάρα der agonistischen Kitharoden im Gegensatz zu den Auleten und Auloden.

Vasenbilder, Wandgemälde, Reliefs und Gemmen geben von beiden Instrumenten zahlreiche Abbildungen unter treuer Beachtung

des eben angegebenen verschiedenen Gebrauches*). Die Lyra ist hier durch die mehrmals dabei stehende Inschrift *λύρα* oder *λυριστής* kenntlich; eine der häufigsten Figuren ist folgende:



Alle diese Bilder stimmen mit der Construction der Hymn. in Merc. und Lucian dial. Deor. 7, 4 beschriebenen alten Lyra, welche Gott Hermes erfunden hat. Wir legen im Folgenden diese Beschreibung zu Grunde und vereinigen damit die uns weiter zugekommenen Notizen, besonders Pollux 4, 59. Als Resonanz nahm man ursprünglich die Schale der Schildkröte (*λιθορρίνοιο χελώνης*), die man mit einer Thierhaut überspannte (*ἀμφὶ δὲ δέρμα τανύσσε βοός*), daher der Name *χελώνη*, *χελύς*, *testudo* zur Bezeichnung des ganzen Instruments, auch noch zu einer Zeit, wo man diesen Theil (*χορδότονον*, *βατήρ*, Athen. 14, 617 c. Jamblich. vit. Pyth. 118) bereits aus Holz verfertigte. Aus der einen Seite der Schale erheben sich parallel mit dem Resonanzboden zwei gebogene Arme, *πήχεις*, *ἀγκῶνες*, *κέρατα* (hymn.: *καὶ πήχεας ἐνέθηκε*), die an ihrem oberen Ende durch eine Querleiste, *ζυγόν*, *ζύγωμα*, vereint wurden (*ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἤραρεν ἀμφοῖν*). Von dem Zygon bis zu einem auf dem entgegengesetzten Theile des Resonanzbodens befestigten Saitenhalter, *χορδότονον*, *χοινικίς*, waren 7 Darmsaiten gezogen, *νευροί*, *χορδαί*, *λίνα*, *μίτοι*, *τόνοι* (*ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς*), gleich lang, aber von verschiedener Dicke je nach der Höhe und Tiefe des Tons**). Am Zygon sassen ebenso viele Wirbel (*κόλλοπες*, *κόλλαβοι*), durch die ihnen der Spielende die richtige Spannung gab. Damit die Saiten nicht den Resonanzboden berührten, mussten sie von diesem durch

---

*) C. de Jan de fidibus Graecorum, Berol. 1859 und in der archäologisch. Zeitung 1858. S. 181 ff.

**) Dies folgt aus der Beschreibung des *τρίγωνον* bei Porphyr. ad Ptolem. 217.

einen untergesetzten Steg emporgehalten werden, genannt *μάγας* (*σανὶς τετράγωνος ὑπόκουφος, δεχομένη ἐφ' ἑαυτῆς τὰς νευρὰς καὶ ἀποτελοῦσα τὸν φθόγγον**), *μαγάδιον, λύριον***). Wenn aber der Steg unter der Kraft der angespannten Saiten den dünnen Resonanzboden nicht eindrücken sollte, so musste dieser durch eine oder mehrere unter ihm im inneren leeren Raume der Resonanz angebrachte Stützen gehalten werden, wie bei unsern Saiteninstrumenten durch die unter dem Stege angebrachte sogenannte Stimme. Diese Stützen sind es, welche Aristophanes Ran. *δόνακα ὑπολύριον* nennt; mit ihnen beginnt die Beschreibung der Lyra im Hymnus auf Hermes:

> *πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμὼν δόνακας καλάμοιο*
> *πειρήνας διὰ νῶτα λιθορρίνοιο χελώνης.*

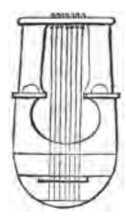
und wahrscheinlich sind sie es, welche Sophokles Fr. 34 im Auge hat, wenn er von einem plötzlich verstummenden Menschen sagt:

> *ὑφηρέθη σοι κάλαμος ὥσπερεὶ λύρας.*

Endlich sind noch die auch auf der vorliegenden Abbildung zu erkennenden Schalllöcher zu erwähnen, bei Pollux *ἠχεῖα* genannt.

Die griechische Lyra ist also bei aller Verschiedenheit der äusseren Form im Wesentlichen eine kleine, in den Armen oder auf dem Schoosse gehaltene Harfe, auf der jede Saite nur einen einzigen Ton angibt. Durch den Platz, welchen die Resonanz im Verhältniss zu den Saiten annimmt, sowie durch den Steg und das *ὑπολύριον* (die Stimme) berührt sich die Lyra in der Construction mit unseren Streichinstrumenten, durch den Anschlag der Saiten vermittelst des Plektron nähert sie sich der Mandoline.

Ausser der Lyra begegnet uns auf den Kunstdenkmälern ein zweites Instrument, in welchem man mit Recht die dem kitharodischen Agon angehörende Kithara erkannt hat.



*) Athen. 14, 634 f. Cyrill. lex. ap. Schowium Hesych. p. 514.

**) *ὑπαγομένων μαγαδίων* Ptol. 1, 15 p. 40.

Während bei der Lyra die beiden Arme äusserst leicht gebaut sind und das materielle Uebergewicht in dem untern Theile liegt, treten bei der Kithara die Seitenarme als ein vorwiegender Körpertheil hervor, der entschieden als Resonanzkasten gilt. Auf Zierlichkeit und Schmuck der Arbeit ist die grösste Sorgfalt verwandt, das ganze Instrument tritt vor der schlichten Lyra bedeutungsvoll hervor. Der Kitharaspieler erscheint stets im lang herabwallenden Prunkgewande des agonistischen Kitharoden, er ist bekränzt und steht auf einem erhöhten Platze, ihm zur Seite ein Kampfrichter, und eine Nike überreicht ihm entweder vor Beginn des Kampfes die Kithara oder nach dem Siege den Preis. Sehr häufig ist Apollo der kitharaspielende Agonist, der sich selber den Nomos singt. Wir sehen also eine entschiedene Beziehung des in Rede stehenden Instruments zum Agon, und daraus ergibt sich, dass es eine Kithara ist. Wenn im Panathenäenzug des Parthenonfrieses Kitharaspieler im Kitharodengewande erscheinen, so haben wir nicht sowohl an ein die Procession begleitendes Spiel zu denken, als vielmehr an den kitharodischen Agon des Panathenäenfestes; denn auch die sogenannten panathenäischen Siegesvasen enthalten Darstellungen der Kithara. Die Lyra dagegen hat auf den Kunstdenkmälern mit dem Agon nichts zu thun, sie ist schlechthin das vulgäre Saiteninstrument, erscheint bei Festen aller Art, bei Gelagen, ertönt zum gymnischen Kampfe, erscheint in den Händen der Heroen wie des Achilles und Paris, und wird auch häufig genug von Weibern bei Festen aller Art gespielt. Aber nichts destoweniger ist sie auch das Instrument der Künstler von Fach, denn Orpheus, Musäus, Thamyris, Olympus erscheinen fast stets mit der Lyra; ebenso findet sie sich auch in den Händen der Götter. Apollo trägt zwar als agonistischer Kitharode die Kithara, aber sonst führt er auch häufig genug die Lyra, z. B. bei seiner Wanderung zu den Hyperboreern; ebenso hält Artemis bald das eine, bald das andere Instrument; Satyrn, Bacchanten, wie die Musen, spielen gewöhnlich auf der Lyra, selten auf der Kithara; Hermes, Eros, Dionysus haben eine Lyra. Die Lyra dient also im Gegensatz der Kithara zwar auch dem Profanen, aber sie ist keineswegs vom heiligen Gebrauche ausgeschlossen; die Kithara ist nur für den heiligen Agon bestimmt, sie ist das den Nomos des Kitharoden begleitende Instrument.

In den Homerischen Epen und Hymnen und in den Hesiodeischen Gedichten kommt weder der Name λύρα noch κιθάρα vor, die Saiteninstrumente heissen hier φόρμιγξ und κίθαρις; bei Pindar wird die κιθάρα nicht erwähnt, am häufigsten nennt er die φόρμιγξ als Begleiterin seiner

Epinikien, daneben die λύρα; einmal Pyth. 5, 61 ist auch von der κίθαρις als dem Geschenk des Apollo die Rede. Wie verhalten sich die λύρα und κιθάρα zur κίθαρις und φόρμιγξ? Man trägt bis jetzt kein Bedenken, die Kitharis mit der Kithara zu identificiren, jedoch mit Unrecht, denn das gewichtvolle Zeugniss aus der Instrumentenlehre des Aristoxenus trennt Beides als zwei verschiedene Instrumente. Ammon. de diff. voc. p. 82: κίθαρις καὶ κιθάρα διαφέρει, φησὶν Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ ὀργάνου. Κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα καὶ οἱ χρώμενοι αὐτῇ κιθαρισταὶ οὓς ἡμεῖς λυρῳδούς φαμεν, κιθάρα δὲ ᾗ χρῆται ὁ κιθαρῳδός. Wo also Homer und die Hymnen und Pindar von der κίθαρις sprechen, da meinen sie nicht die κιθάρα, sondern die λύρα. Gegen die Autorität des Aristoxenus lässt sich in solchen Sachen nichts einwenden, und gerade in dem vorliegenden Punkte dürfen wir um so weniger bedenklich sein, als die κίθαρις, welche im Hymnus auf Hermes als die Erfindung dieses Gottes beschrieben wird, mit der Gestalt der λύρα, die sonst durchweg als das gerade von Hermes erfundene Instrument gilt, genau übereinstimmt. Die Wörter κίθαρις und κιθάρα sind allerdings bis auf die gleichgültige Stammendung identisch (ebenso wie μάγαδις und μαγάδη) und bedeuten wahrscheinlich nichts Anderes als „Saiteninstrument" schlechthin. Sehen wir nun aber, dass die beiden identischen Worte verschiedene Saiteninstrumente bezeichnen, so werden wir dadurch von selbst auf den Gegensatz der griechischen Stämme und Dialecte hingewiesen*). Man braucht nur an den Zusammenhang der dem kitharod. Agon angehörenden κιθάρα mit dem delph. Agon, an den sich die Entwicklung der sogenannten Kitharodik anknüpft, zu denken, um sofort in ihr ein der Dorischen Kunst angehörendes Instrument zu erkennen, an dessen Entwicklung aber auch die Aeolischen Terpandriden, die mit den Agonen von Delphi und Sparta im engsten Zusammenhang stehen, den regsten Antheil hatten. Die früheste Kunst, so berichtet die aus Delphischen Tempelsagen fliessende Nachricht bei Proclus in in Photius Biblioth. p. 523, war lediglich auf die von der λύρα oder von αὐλοί begleiteten Chorgesänge beschränkt, bis dann zuerst der Dorer Chrysothemis zu Delphi einen agonistischen Sologesang, einen Nomos mit der κιθάρα vorgetragen habe. Und Kapion, der Terpandride, soll nach Plut. mus. 6 die alte Form der κιθάρα erfunden haben,

*) Hieran denkt bereits Eustath. ad. Il. p. 381, 3: κίθαρις... ἐστιν ἴσως Αἰολικὸν, διὸ καὶ προπαροξύνεται κατὰ τὸ ἑορτή, ἔορτις... Dieser Grund aber entscheidet nichts.

die Ἀσιάς, welche die Lesbischen Kitharoden gebrauchten, wenn sie aus Asien zu den Agonen in Sparta herüberkamen. Wie kann es da auffallen, wenn sich bei Dorern und Aeoliern der Name κιθάρα für ein zunächst ihrer Kunst eigenthümliches Saiteninstrument fixirte, während der Stamm der Ionier, aus denen das Epos hervorging, mit dem ähnlichen Worte κίθαρις ein anderes nicht dem Agon angehörendes Instrument bezeichneten, für welches die Dorer ein eignes Wort λύρα hatten? Denn dass der im Epos nicht vorkommende Name λύρα dorisch-äolisch ist, wird schon dadurch wahrscheinlich, dass es zuerst bei Alkman und Alcäus vorkommt.

Das früheste Saiteninstrument ist also die λύρα, von den Ioniern κίθαρις genannt. Dazu tritt in der sich weiter entwickelnden Kunst der Dorer und Aeolier ein zweites Instrument hinzu, welches diese mit dem Namen κιθάρα bezeichnen. Wie verhält es sich nun mit der Phorminx? Ist sie, wie Böckh glaubte, nur eine grössere Art Kithara? oder ist sie, wie man späterhin angenommen, mit der Kithara identisch? Weder das Eine noch das Andere. Die Techniker gebrauchen das Wort φόρμιγξ niemals, es kommt lediglich bei Dichtern vor und findet erst aus ihnen in die nachklassische Prosa Eingang. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, dass Homer nicht bloss φόρμιγγι κιθαρίζειν sagt, sondern auch umgekehrt φορμίζειν vom Spiele auf der κίθαρις Od. 1, 153. Hiernach leidet es wohl keinen Zweifel, dass die beiden Instrumente dasselbe bedeuten. Φόρμιγξ ist bloss ein anderer, den Dichtern geläufigerer Ausdruck für κίθαρις, d. h. für λύρα — für λύρα sage ich, aber nicht für κιθάρα; denn κίθαρις ist nicht die κιθάρα, sondern die λύρα. Die Identität von φόρμιγξ und λύρα wird durch Homer selbst bestätigt. Denn wo Homer von der Anwendung der φόρμιγξ spricht, da ist es immer derselbe Gebrauch wie später bei der λύρα. Die φόρμιγξ ist die Begleiterin des Festmahls Od. 8, 99; 19, 271; mit ihr wird zum Tanze gespielt, Il. 18, 569. 605; sie erschallt zugleich mit αὐλοί zum Hymenäus Il. 18, 495; mit ihr begleitet der vom Kampfe ausruhende Held seine κλέα ἀνδρῶν Il. 9, 186. Man könnte versucht sein, sich in dem Einen Falle unter der φόρμιγξ eine κιθάρα zu denken, wenn ein kunstgeübter Virtuose mit ihr seinen Sologesang, der in gewisser Weise dem agonistischen Sange des Kitharoden verwandt ist, begleitet; aber gerade für einen solchen Gebrauch wird Od. 1, 153 (im Gesange des Phemios) die κίθαρις d. h. die λύρα ausdrücklich als das begleitende Instrument genannt. Ebenso stellt es sich mit der φόρμιγξ heraus, welche bei Pindar den Chorgesang

der Epinikien bald allein, bald zugleich mit *αὐλοί* begleitet: hier lässt sich ganz und gar nicht an das Instrument des im kitharodischen Agon auftretenden Nomossängers denken, sondern nur an die *λύρα*. Wenn die Phorminx sowohl bei Homer wie bei Pindar als Instrument des Apollo genannt wird (Il. 1, 603. 24, 63. Pyth. 1, 1), so deutet auch dies nicht auf die *κιθάρα*, denn auch die *κίθαρις*, d. h. die *λύρα*, ist Apollo's Geschenk, Pyth. 5, 59, und nicht bloss Hermes, sondern auch Apollo gilt als Erfinder der Lyra, wie denn Apollo auf Vasenbildern ja häufig genug nicht die *κιθάρα*, sondern die *λύρα* in den Händen hat. Man könnte noch fragen, wie es kommt, dass Terpander, das Haupt aller agonistischen Kitharoden, in dem Fragm. 3. Bgk nicht die *κιθάρα*, sondern die *φόρμιγξ* als sein Instrument nennt? Wir müssen hiermit die oben angeführte Notiz aus Plut. mus. 5 verbinden, dass erst Kapion, Terpanders Schüler, die älteste Form der *κιθάρα*, die *Ἀσιάς*, erfunden hat. Also zu Terpanders Zeit wurde im kitharodischen Agon noch nicht die *κιθάρα*, sondern die *λύρα* gebraucht — ein interessantes Datum über das Aufkommen dieses agonistischen Saiteninstruments, gegen welches die Sage von der *κιθάρα* des Chrysothemis natürlich nichts entscheidet.

1. *Aeltestes Saiteninstrument:*	2. *Entwickelteres Instrument für den Agon der Kitharoden:*
ionisch-homer. *κίθαρις* äolisch-dor. *λύρα* allgemein poetisch *φόρμιγξ*	*κιθάρα.*

In der oben angeführten bei Ammonius p. 82 erhaltenen Stelle seiner Organik sagt Aristoxenus: Diejenigen, welche die *λύρα* spielen, heissen *κιθαρισταί*, wir nennen sie *λυρῳδοί*; diejenigen, welche die *κιθάρα* spielen, heissen *κιθαρῳδοί*. Auch hier hat man geglaubt, dem Aristoxenus eine Unrichtigkeit Schuld geben zu müssen; *κιθαρισταί*, so meint man, seien diejenigen, welche die *κιθάρα* zur blossen Instrumentalmusik gebrauchten, ohne dass hiermit Gesang verbunden war, *κιθαρῳδοί* dagegen seien diejenigen, deren Kitharaspiel sich mit Gesang verband. Aber wenn Aristoxenus sagt: *οὓς ἡμεῖς λυρῳδοὺς φαμεν*, so zeigt dies, dass er hier von der Terminologie spricht, welche bei den Technikern von Fach üblich ist; und die wird, sollte man denken, Aristoxenus doch wohl gekannt haben. Der Gegensatz zwischen dem Spiele der *κιθαρῳδοί* und *λυρῳδοί* gehört zu den allerwichtigsten in der

antiken Musik; wäre uns von den zahlreichen Schriften des Aristoxenus mehr erhalten, so würden wir ohne Zweifel bei ihm viel davon lesen, jetzt ist uns von der alten musikalischen Literatur nur die Harmonik des Ptolemäus übrig, in welcher auf diesen Unterschied ausführlich eingegangen wird und aus der wir ersehen, dass die akustischen Verhältnisse der Töne sich nach diesem Gegensatze verschieden gestalteten (Ptol. 1, 16. 2, 1. 2, 16). Die eigenthümlichen Tonintervalle bei den κιθαρῳδοί heissen hier ausdrücklich τὰ ἐν κιθάρᾳ μελῳδούμενα, bei den λυρῳδοί werden sie ausdrücklich τὰ ἐν λύρᾳ μελωδούμενα genannt. Hierdurch schwindet also aller Zweifel, ob die in jenem Fragmente des Aristoxenus von κιθαρῳδοί und λυρῳδοί aufgestellte Definition richtig sei oder nicht. Wenn nun Aristoxenus ausser dem technischen Namen λυρῳδοί noch die Bezeichnung κιθαρισταὶ als gleichbedeutend hinzusetzt, so lernen wir hieraus, dass man die Lyra-Spieler im gewöhnlichen Leben κιθαρισταί nannte. Der Zusatz οὓς ἡμεῖς λυρῳδούς φαμεν macht ein Bedenken, ob sich hier Aristoxenus geirrt habe, unnütz. Sollten hiermit Stellen anderer Autoren im Widerspruche stehen, so wären sie es, aber nicht Aristoxenus, an deren Bericht man Anstoss zu nehmen hätte. Aber ein Widerspruch findet in der That gar nicht statt. Es heisst schol. Aristid. III. p. 4: κιθαρῳδὸς κιθαριστοῦ διαφέρει ὅτι ὁ μὲν κιθαρῳδὸς τῇ φωνῇ κέχρηται, ὁ δὲ κιθαριστὴς κρούειν μόνον ἐπίσταται*). Der κιθαρῳδὸς singt und spielt zugleich, der κιθαριστὴς d. h. der Lyraspieler begleitet mit seinem Instrumente den Gesang Anderer**), namentlich den Chorgesang, oder er spielt ohne allen Gesang, wie wir dies auf den Kunstdenkmälern häufig abgebildet sehen, wo das Lyraspiel bei der Palästra ertönt. Das Letztere nannte man ψιλὴ κιθάρισις (Plato leg. 669. Athen. 14, 42. Plato Ion 533). So sind die Stellen bei Strabo und Pausanias zu erklären: Strab. 10, 3, 10 προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρῳδοῖς αὐλητάς τε καὶ κιθαριστὰς χωρὶς ᾠδῆς, Paus. 10, 7, 3 προσενομοθέτησαν κιθαρισταὶ τοὺς ἐπὶ κρουμάτων τῶν ἀφώνων. Nicht das Wort κιθαρισταὶ

---

*) Cf. Proleg. Hermog. Walz Rh. IV. p. 7.

**) Κιθαριστὴς ist hier offenbar nur mit Hinblick auf den eigentlichen Musiker gebraucht, der entweder als κιθαρῳδός oder nur als niedriger stehender κιθαριστής erscheint. Die Frage, ob es niemals vorgekommen, dass man zur λύρα gesungen (z. B. in der παιδεία), ist hiervon unabhängig. Bei Homer begleitet man seinen Gesang häufig mit der κίθαρις oder φόρμιγξ, in der wir die λύρα erkannt haben. Dies mochte auch später nicht ganz aufhören, aber es wird nachweislich wenigstens seltener: Alcäus, Sappho, Anakreon gebrauchen zur Begleitung des Sologesanges nicht die λύρα, sondern den βάρβιτος, die πηκτίς, die μάγαδις u. s. w.

an sich, sondern erst der Zusatz χωρὶς ᾠδῆς und ἐπὶ κρουμάτων τῶν ἀφώνων bezeichnet, dass hier eine ψιλὴ κιθάρισις ohne Gesang gemeint ist. Das steht alles mit der Angabe des Aristoxenus, dass das Wort κιθαριστής der Volkssprache so viel wie λυρῳδός sei, in bestem Einklange. Weil das Wort kein eigentlich technisches ist, so kann es auch von der λύρα noch auf andere Instrumente ausgedehnt werden: Dionys. ant. 7, 72 κιθαρισταὶ λύρας ἑπταχόρδους ἐλεφαντίνας καὶ τὰ καλούμενα βάρβιτα κρέκοντες. Aber man sieht auch aus dieser Stelle, dass κιθαριστής zunächst den Lyraspieler bedeutet, gerade wie es Aristoxenus uns mittheilt. Die goldene Phorminx und die Kithara mag noch so sehr von den Alten als Apollo's und der dunkelgelockten Musen gemeinsames Kleinod gefeiert werden, wir können vom Standpunkte der modernen Musik aus kein anderes Urtheil darüber fällen, als dass es eine Art von Miniaturharfen waren, die Phorminx oder Lyra mit schwächerer, die Kithara mit stärkerer Resonanz. Mochten seit der Zeit des peloponnesischen Krieges auch noch die eine oder die andere hinzugefügt werden, die Natur des Instrumentes wurde dadurch nicht geändert, und wir dürfen dreist sagen: die Musik des Alterthums ist im Bereiche der Saiteninstrumente nicht über die Harfe hinausgekommen, und noch dazu eine Harfe, die noch weit unvollkommener ist, als die unsrige. Was also bei uns eines der untergeordnetsten Saiteninstrumente ist, ist bei den Griechen das einzige. Man kann allerdings mit einem solchen Instrumente den Gesang begleiten, aber die Töne der Begleitung werden von sehr untergeordneter Bedeutung gewesen sein; denn die Töne solcher Instrumente sind immer nur von kurzer Dauer, klingen so gut wie gar nicht nach, kaum unterscheidet sich das Piano von dem Forte, schnelle Bewegungen können auch nur schwer ausgeführt werden. Die Begleitung durch Saiteninstrumente kann also in der alten Musik nur die Bedeutung gehabt haben, den Eindruck des Gesanges zu verstärken und zu dem einstimmigen Gesange eine zweite oder bei mehreren Saiteninstrumenten auch mehrere Stimmen hinzuzufügen. Ob wir bereits für die Kitharodik Terpanders eine solche Mehrstimmigkeit annehmen dürfen, oder ob hier die Töne des Instrumentes mit dem Gesange unison waren, können wir erst in einem der folgenden Abschnitte erörtern.

Andere Fragen, die sich an die Persönlichkeit und Wirksamkeit Terpanders anschliessen, haben ein Interesse für die Literaturgeschichte, aber nicht für die Geschichte der Musik. Nur dies Eine sei hier noch bemerkt, dass die vulgäre Annahme, Terpander sei der Erfinder der Noten, auf Missverständniss der Quellen beruht.

2. Klonas und die alte Aulodik. Der Tropos spondaikos.

Während die Quellen über Terpander, wie wir gesehen, ziemlich reichhaltig sind, ist das Andenken des Klonas fast verschollen; bloss in der Plutarchischen Schrift über Musik (Kap. 3. 4. 5. 8) und bei Pollux (4, 79) wird seiner gedacht: dort sind die Nachrichten über ihn aus dem Werke des Glaukus von Rhegium, aus Heraklides Ponticus' Geschichte der Musik, aus den Festannalen von Sikyon (ἡ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφὴ ἡ περὶ τῶν ποιητῶν) und Anderen, hier, wie es sehr wahrscheinlich ist, aus dem umfangreichen Reallexikon des gelehrten Grammatikers Tryphon geschöpft (ἀναγραφὴ ἡ ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένη δι' ἧς τάς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ μουσικοὺς ὀνομάζει). Er ist es, der für die alte Aulodik dieselbe Stelle einnimmt, wie Terpander für die Kitharodik.

Die Auloi sind die Blasinstrumente der griechischen Musik. Es sind Rohr- oder Holzinstrumente — man gebrauchte zwar auch Blasinstrumente von Metall, die sogenannten Salpingen, aber nur in untergeordneten Gebieten der Musik, zu Alarmsignalen in der Schlacht u. s. w. Gewöhnlich übersetzt man das Wort Aulos durch Flöte, aber eine Flöte in unserem Sinne ist der Aulos ganz und gar nicht, sondern kommt vielmehr, wie sich weiterhin ergeben wird, am meisten mit unserer Klarinette überein. Mögen wir immerhin den antiken Namen Aulos, so gut wie Kithara und Lyra, beibehalten.

Es ist eine sehr verbreitete, aber unrichtige Ansicht, dass der Aulos ein ursprünglich den Griechen fremdes, erst aus dem Oriente ihnen überkommenes Instrument sei. Wir haben zu scheiden zwischen zwei Gebieten der Aulos-Musik. Das eine ist die Auletik, d. h. die auf dem Aulos ohne Gesang vorgetragene Instrumentalmusik, das andere die Aulodik, in welcher der Gesang von dem Spiele auf der Aulos begleitet wird. Die Auletik ist allerdings eine erst aus der Fremde den Hellenen überkommene Gattung der musischen Kunst, aber die Aulodik ist uralt. So sehen wir schon in der Ilias bei Gelegenheit der Beschreibung des Achilleischen Schildes die Auloi einen Hochzeitsgesang begleiten, und dies ist doch offenbar eine ächt hellenische Situation, der gegenüber wir die Meinung, dass Homer den Aulos nur als ein Instrument der Troer kenne, aufgeben müssen. Was aber noch bedeutungsvoller ist, auch im Peloponnes ist der Aulos ein uraltes Instrument. Wie der sagenhafte Chrysothemis und Philammon die ersten Erfinder der Kitharodik sein sollen, so

nannten die alten Geschichtsschreiber über Musik einen Peloponnesier, den mythischen Ardalos aus Troizene, als den ersten Meister der Aulodik Plut. mus. 5, was sicherlich ebenso viele Berechtigung hat, als wenn sie den Phrygier Hyagnis, Marsyas und den alten Olympus als die ersten Auleten hinstellen.

Zu Ardalos steht Klonas in demselben Verhältnisse wie Terpander zu Chrysothemis und Philammon. Er ist eine völlig historische Person. Er war ein Tegeate, also ein Peloponnesier aus Arkadien — die Boöter, die in der späteren Zeit vor allen übrigen Griechen im Aulos-Spiel sich auszeichneten, suchten ihn freilich sich als Landsmann zu vindiciren und zu einem Thebaner zu machen (Plut. 5). Seine Zeit fällt nach den werthvollen Berichten des Glaukus u. A., die wir oben geprüft, zwischen die des Terpander und Archilochus: ohne Zweifel haben die von Sparta und Delphi sanctionirten Neuerungen des Terpander in der Kitharodik auch auf die altpeloponnesische Aulodik ihren Einfluss ausgeübt, und derjenige welcher die bis dahin kunstlosen aulodischen Gesänge nach Terpandrischem Vorbilde auf festere Normen der Kunst zurückgeführt hat, ist eben Klonas, der wie uns überliefert wird, nur um weniges jünger als Terpander war.

Von jetzt an gab es auch aulodische Nomoi. Heraklides Pontikus sagt bei Plut. m. 3, dass, ähnlich wie Terpander, Klonas der erste sei, welcher die aulodischen Nomoi und die Prosodien erfunden habe und dass er ein Dichter und Componist (beides ist durch das Wort *ποιητὴς* ausgedrückt) von Elegieen und von Dichtungen im Hexameter gewesen sei. Auch Polymnastus aus Kolophon, der nach Klonas gelebt, habe sich in derselben Art der Kunst versucht.

Als aulodische Nomoi des Klonas und Polymnastus nennt Plut. Kap. 4 folgende: *ἀπόθετος, ἔλεγος, κωμάρχιος, σχοινίων, Κηπιών τε καὶ δεῖος καὶ τριμελής· ὑστέρῳ δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνάστεια καλούμενα ἐξευρέθη.* Späterhin Kap. 5 wiederholt er, dass Einige vom Klonas sagten, er habe den *νόμος ἀπόθετος* und *σχοινίων* componirt, und an einer andern Stelle Kap. 8, dass Sakadas der Erfinder des *νόμος τριμελής* sei, die Sikyonische Anagraphe aber bezeichne den Klonas als Erfinder dieses Nomos. In der That müssen wir den Nomos Trimeles dem Klonas absprechen, denn in ihm kam bereits ein Wechsel dreier Tonarten, der Dorischen, Phrygischen und Lydischen vor (vgl. unten). Wir müssen ihm aber auch weiter noch den Nomos Apothetos und Schoinion absprechen, denn beide waren nach Pollux 4, 65 keine aulodischen, sondern auletische Nomoi, können also frühestens erst der sogen. Olympi-

schen Auletenschule angehören. Auch der Nomos Kepion oder Kapion kann kein Werk des Klonas sein, denn er ist ein kitharodischer, nach Terpander's Lieblingsschüler benannt. So bleiben denn aus jener von Plutarch gegeben Aufzählung der Nomoi des Klonas nur folgende 3: ἔλεγος, κωμάρχιος τε καὶ δεῖος. Das letzte Wort ist ohne Zweifel eine Corruptel der Handschriften. Man hat die Conjecturen: λύδιος, oder Τεῖος oder Τενέδιος versucht, von denen aber keine befriedigt. Ich glaube das Richtige gefunden zu haben, wenn ich κήδειος schreibe. Der νόμος ἐπικήδειος ist ein Trauer- oder Grabes-Nomos, gesungen bei der Bestattung oder der Todtenklage. Vgl. den auletischen νόμος ἐπικήδειος des Olympos Plut. mus. 15, den θρῆνος ἐπιτυμβίδιος am Grabe des Agamemnon in Aesch. Choeph. 342.

Die Kithara-Musik steht zu der Aulos-Musik in einem strengen Gegensatze des Ethos: Ruhe, Maasshaltigkeit, heiterer Ernst charakterisirt die Kitharodik; — die Aulodie versetzt das Gemüth in Unruhe und Bewegung, wirkt nicht besänftigend, sondern reisst gewaltsam mit sich fort in den Orgiasmus der übersprudelnden Lust wie des maasslosen Schmerzes. So sehen wir denn die Auloi einmal als Begleiter der Hymenäus-Gesänge, von deren heiterem Character mit all den übermüthigen, lasciven Derbheiten, die hier das Alterthum gestattete, das volksmässige Hochzeitslied am Ende des Aristophaneischen Friedens ein treues Bild gibt. Aber auch die Todten-Klage-Lieder oder Threnen werden von Auloi begleitet. Wir dürfen annehmen, dass die aulodischen Threnen anfänglich in demselben Rhythmus wie die kitharodischen Nomoi, nämlich im dactylischen Hexameter vorgetragen wurden. (Vgl. die S. 59 besprochene strophische Todtenklage der Ilias). Aber die Gleichförmigkeit dieses Rhythmus ist zu ruhig für die Gemüthsbewegung des Threnos, und so entwickelt sich aus dem Hexameter der Pentameter, indem die continuirlich sich aneinander schliessenden dactylischen Tripodien durch Pausen unterbrochen werden.



Dies ist der Takt des elegischen Distichons. Die ältesten uns erhaltenen Gedichte, die in diesem Metrum geschrieben sind, sind die paränetisch-politischen Elegien des Kallinus, aber sicherlich ist Kallinus

nicht der Erfinder, vielmehr hat sich das elegische Maass in den volksmässigen Todtenklagen der Aulodik entwickelt. Der Aulode Klonas, der mindestens ebenso alt ist wie Kallinus, hat ebenfalls Elegien gedichtet und componirt, wie aus dem oben angeführten Zeugnisse feststeht*), und wir werden von den drei uns dem Namen nach überlieferten Nomoi desselben sowohl den „Nomos Elegos" wie den „Nomos Kedeios" hierher zu rechnen haben. — Der dritte Nomos des Klonas, „der Komarchios" gehört der heiteren Seite der Aulodik an. Dies geht aus seinem Namen hervor, denn *κωμόρχιος* bedeutet nichts anderes als den Gesang, der den ausgelassenen Zug der Komasten anführt, jener heiteren Processionszüge, die namentlich zu Ehren des Dionysos unter Gesang und Aulos-Begleitung gehalten wurden, vgl. Hesiod. Theog. 1061 *μετ' αὐλητῆρος κωμάζειν*, Scut. 281: *ὑπ αὐλοῦ κωμάζειν*. Mit den „Prosodien", von welchen Heraklides Ponticus als Werken des Klonas redet, scheint eben diese Komos-Aulodik gemeint zu sein. Da es heisst, dass Klonas in Elegien u n d epischen Hexametern geschrieben habe, so werden wir annehmen müssen, dass die Prosodieen in Hexametern gehalten waren. Auch das Prosodion, welches der nicht viel später lebende Korinther Eumelus für die Messener schrieb, hat den Hexameter-Rhythmus, wie der bei Pausanias erhaltene erste Vers desselben bezeugt. Interessant ist, dass der Dialect dieses Prosodions nicht der epische, sondern der dorische ist. Auch für die Hexameter, vielleicht auch für die Elegien des Klonas müssen wir dasselbe voraussetzen. Schreibt doch auch der Ceer Simonides für dorische Städte und Staaten die elegischen Epigramme im dorischen Dialecte.

Die Aulodik des Klonas umfasst also die beiden Gegensätze der Grabes- und Todtengesänge und der von ausgelassener Lust übersprudelnden Komoslieder. Aber noch eine dritte Gattung von Gesängen gehören der Aulodik an, nämlich die am Altare gesungenen S p e n d e- oder O p f e r l i e d e r, genannt *σπονδεῖα, σπονδεῖα μέλη, ἐπιβώμια* Plut. mus. 17. Pollux 4, 79. Die begleitende Musik heisst *αὔλημα σπονδεῖον*, die Instrumente *σπονδειακοὶ αὐλοί*, *spondauli Pollux ib. Mar. Victor.* 2448. Die Wirkung der Auloi kann hier zwar keine leidenschaftliche Aufregung sein, aber doch immer eine Erregung des Gemüthes, welches aus dem gewöhnlichen Kreise des irdischen Treibens heraus in eine übermenschliche Sphäre entrückt werden soll. Die metrische Form

*) Vgl. auch Plut. 8 *ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον.*

dieser Lieder war diejenige, welche nach ihrem Zweck und Inhalte den Namen der spondeischen führte: sie bestand aus lauter Längen; das Tempo war ein so langsames, dass jede Länge den doppelten Zeitumfang hatte wie die Länge im dactylischen Hexameter: so ergab sich ein achtzeitiger Spondeus, den die Techniker Spondeios meizon oder diplus nennen und der genau dem $^2/_2$ Takte unserer Choralrhythmen entspricht:

$\frac{2}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Die Tonart der alten aulodischen Spendelieder war die Dorische, wie Plut. mus. 17 ausdrücklich angibt, nicht die Phrygische. Die Melodien hatten einen im höchsten Grade einfachen und alterthümlichen Charakter, der selbst am Ende der klassischen Zeit in den Spende-Liedern mit grosser Treue festhalten wurde. Man nannte diese alte Singweise den *Spondeiazon* oder *Spondeiakos Tropos*, dessen Eigenthümlichkeit uns in dem ohne Zweifel aus Aristoxenus geschöpften 19. Capitel in Plut. mus. näher angegeben wird. Diese Stelle ist für die alte Musik von der höchsten Wichtigkeit und muss eingehend behandelt werden. Aristoxenus spricht von der Einfachheit der Alten: „nicht Unkenntniss und Mangel der Kunstmittel, sondern ihr schöner Sinn für Masshaltigkeit und Einfachheit sei der Grund, dass sie den Späteren gegenüber eine so grosse Beschränkung im Gebrauche der Töne, Tongeschlechter, Tonarten u. s. w. zeigen". Dies wird nachgewiesen am Spondeiazen Tropos. „Hier enthielten sie sich der *Trite*, aber nicht etwa, weil sie ihnen noch unbekannt gewesen wäre. Denn dass dies nicht der Fall war, zeigt die Instrumentalbegleitung. Hier gebrauchten sie sie nämlich symphonisch zur Parhypate des Gesanges. Also nicht Unkenntniss, sondern der Character der Schönheit, welcher im Spondeiakos Tropos durch Auslassung der Trite entsteht, führte ihr musikalisches Gefühl darauf, im Gesange mit Auslassung der Trite auf die Paranete überzugehen.

„Ebenso verhält es sich aber auch mit der *Nete*. Denn auch diese gebrauchten sie in der Begleitung in einem diaphonischen Accorde zur Paranete und in einem symphonischen Accorde zur Mese des Gesanges; für den Gesang aber schien sie bei dem Character des Tropos spondeiakos nicht passend zu sein.

„Auch von der *Nete synemmenon* haben Alle denselben Gebrauch gemacht. Denn als Ton der Begleitung gebrauchten sie die-

selbe diaphonisch zur Paranete und Parhypate des Gesanges, symphonisch zur Mese und Lichanos des Gesanges, aber wenn sie einer in der Melodie des Gesanges zugelassen hätte, so würde man schamroth geworden sein, wegen des durch sie hervorgebrachten Ethos."

In der That, ein Kapitel von der allergrössten Wichtigkeit. Um Alles genau zu verstehen, muss man zunächst beachten, dass der Berichterstatter ausgeht von der S. 9 dargestellten Scala von 8 Tönen:

					diezeugmenon		
Hyp.	Parh.	Lich.	Mese.	Para-mese.	Trite	Paran.	Nete
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Der Gesang des Tropos spondeios liess von diesen acht Tönen entweder die Nete *e* aus:

e f g a h c d,

oder die Trite *c*, mit Beibehaltung der Nete:

e f g a h   *d e*

er bediente sich also zweier heptachordischen Scalen, die wir bereits als Scalen der Terpandrischen Kitharodik kennen gelernt haben, die erstere (ohne schliessendes *e*) aus der vor-Terpandrischen Zeit stammend, die zweite (ohne *c*) die Erfindung Terpanders. In beiden Fällen aber kamen die dem Gesange fehlenden Töne (*e* und *c*) in der Instrumentalbegleitung des Gesanges vor. Aber wohl zu merken, es begleitet den Gesang nicht die Kithara, sondern Auloi: also auch die alte Aulodik kennt nicht nur die alte vorterpandrische Scala von *e* bis *d*, sondern hat auch die von Terpander herrührende Veränderung dieser Scala aufgenommen (die Scala ohne *c*).

Dann legt der Berichterstatter eine dritte Scala zu Grunde, nämlich die S. 18 und 19 beschriebene mit dem Tetrachord synemmenon, die ebenfalls der Terpandrischen Kitharodik bekannt war:

				synemmenon		
Hyp.	Parh.	Lich.	Mese	Trite	Para-nete	Nete
h	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

Der Gesang des Tropos spondeiakos liess von diesen sieben Tönen den siebenten und höchsten aus:

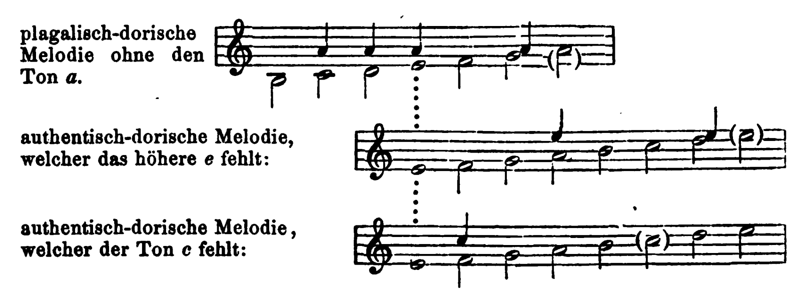
h c d e f g,

ihm fehlte also der Ton *a*, während die begleitenden Auloi diesen Ton *a* zu den Gesangtönen:

c d e g

erklingen liessen. — Die Tonart des aulodischen Tropos spondeios ist die dorische, wie uns ausdrüklich überliefert ist. Also sowohl in der mit *e* anfangenden, wie in der mit *h* anfangenden Scala ist der Schlusston der Melodie der dorische Ton *e*; auf der ersten Scala ist dies der tiefste Ton, auf der zweiten Scala liegt er in der Mitte, also auf der Scala in *e* wird eine authentisch gebaute, auf der Scala in *h* eine plagalisch gebaute dorische Melodie genommen.

Der plagalisch-dorischen Melodie unseres aulodischen Tropos spondeiazon fehlt der Ton *a* (Nete synemmenon), den authentischdorischen Melodien fehlt entweder der Ton *c* (Trite diezeugmenon) oder das höhere *e* (Nete diezeugmenon).



Der dem Gesange fehlende Ton jeder Scala ist in eine Klammer eingeschlossen. Die den Gesang begleitenden Auloi gebrauchen diesen Ton in der bei Plutarch angegebenen Weise als Accordton zu bestimmten Tönen des Gesanges. Die drei vorliegenden Scalen geben hierüber eine leichte Uebersicht, indem die Töne der Gesangscala durch halbe Noten, die bei Plutarch angegebenen Accordtöne der Begleitung durch Viertelnoten ausgedrückt sind.

Die Accorde sind, wie es bei Plutarch heisst, entweder symphonische oder diaphonische. Jede Octave heisst eine Antiphonie, jede Quinte und Quarte heisst eine Symphonie, alle übrigen Intervalle sind Diaphonieen. Man pflegt das Wort Symphonie durch Consonanz, das Wort Diaphonie durch Dissonanz zu übersetzen und hierauf gestützt den Satz aufzustellen, dass abgesehen von der antiphonischen Octave dem griechischen Ohre nur die Quinten und Quarten als consonirende Accorde, dagegen kleine und grosse Terzen, Septimen u. s. w. als

dissonirende klangen; — im Falle also die griechische Musik keine unisone gewesen sei, wären zu Accordverbindungen nur Octaven, Quarten und Quinten, nicht aber die übrigen Intervalle zugelassen worden. Dies ist ein bis zum Ueberdruss wiederholtes, völlig grund- und bodenloses Raisonnement. Zunächst ist die Uebersetzung der Wörter Symphonie und Diaphonie durch Consonanz und Dissonanz eine gründlich verfehlte. Ein symphonischer Accord ist nach der Definition der griechischen Techniker ein solcher, in welchem die beiden Töne eine einheitliche Verbindung, gleichsam einen einzigen Ton bilden; in dem diaphonischen Accorde treten die beiden Töne bestimmt und scharf aus einander. In diesem Sinne müssen auch wir Modernen z. B. die Terz, in welcher die beiden Töne scharf hervortreten, in deutlich zu erkennender Selbstständigkeit und ausgeprägter Persönlichkeit, zu der Klasse der Diaphonien rechnen, die Quinte dagegen mit ihrer unbestimmten und wenig ausgeprägten Persönlichkeit zu den Symphonien. Ebenso werden wir jene Bestimmtheit auch in der Sexte und Septime hören und dieselben mit der Terz in eine gemeinsame Kategorie stellen. Nur das Eine könnte auffallend erscheinen, dass das antike Ohr nicht bloss in der Quinte, sondern auch in der Quarte eine einheitliche „Mischung“ der beiden Töne findet, denn sie erscheint uns nicht minder individuell und bestimmt als Terz und Septime. Indess hat sich bereits S. 23 ff. gezeigt, dass die in jeder Octavengattung sich ergebende Quarte von der thetischen Hypate meson bis zur thetischen Mese nichts Anderes ist als die Unterquarte der Tonica oder thetischen Mese, und so müssen wir annehmen, dass die Griechen überhaupt bei ihrer Eintheilung in symphonische und diaphonische Intervalle in der ersten dieser beiden Kategorien zunächst von der Oberquinte und Unterquarte der Tonica ausgehen. Mithin ist es ganz gerechtfertigt, wenn die Alten auch in der Verbindung der Unterquarte mit der Tonica dieselbe einheitliche Mischung der Töne finden wie in der Oberquinte.

Soviel über den Begriff der Symphonien und Diaphonien. Der Schluss, den man aus der bisherigen unrichtigen Auffassung dieser Begriffe ziehen zu müssen glaubten, dass die Alten zur Begleitung einer Melodie nur Quarten und Quinten zugelassen hätten, zeigt sich aber nun noch mehr durch die vorliegenden Daten über die Begleitung des aulodischen spondeion Melos in seiner vollen Unrichtigkeit. Es ist uns dort nämlich überliefert worden, dass die Alten nicht bloss den symphonischen Quintenaccord, wie *a e* oder *f c*, und den symphonischen Quartenaccord, wie *e a*, zugelassen haben, sondern auch den diaphonischen Sexten-

accord wie *c a* und den diaphonischen Secundenaccord, wie *g a* oder *d e.* Dies wird nun hoffentlich für alle Zeit als unanfechtbare Thatsache festgestellt sein. Ausserdem sagt Gaudentius p. 11, es gebe auch sogenannte paraphonische Intervalle: dies seien solche, welche zwar eigentlich diaphonisch wären, aber in der Begleitung den Eindruck von symphonischen Accorden machten, z. B. die grosse Terz *g h*, die vermehrte Quarte *f h.* Das aus dem Berichte des Plutarch festgestellte Factum wird keinen Zweifel mehr übrig lassen, dass auch diese von Gaudentius als paraphonisch bezeichneten Intervalle durch die Instrumentalbegleitung thatsächlich angewandte Accorde sind.

Es ging den Alten gerade so, wie uns: sie hörten lieber Accorde als Einstimmigkeit in der Musik. Dies ist ausdrücklich in den aristotelischen Problemen 19, 39 überliefert. Unter jenen Accorden kamen aber, wie dieselben Probleme berichten, auch solche vor, welche für sich genommen das Ohr peinlich afficiren. Dies sind Dissonanzen in unserem Sinne. „Am Ende aber, heisst es dort weiter, hört dies peinliche Gefühl auf, da fühlen wir uns befriedigt und die Befriedigung ist nun grösser als vorher das Gefühl der Unbefriedigtheit.“ Hier ist deutlich das beschrieben, was wir Modernen als die Auflösung der Dissonanz in die Consonanz bezeichnen. Es ist hierbei gleichgültig, wie das von Aristoteles gebrauchte Wort „am Ende“ zu verstehen ist — es kann sowohl heissen: am Ende des ganzen Vortrags, als auch: am Ende eines kleinen Abschnitts; an jeder Stelle des Stücks wird eine auf eine Dissonanz folgende Consonanz auch das Ende dieser Dissonanz sein. Mehr Bedenken könnten in dieser Stelle die besonders hervorzuhebenden Worte *εἰς ταὐτόν* veranlassen: *καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προςαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς.* Man könnte dies nämlich auch so verstehen, als ob die Befriedigung, die wir „am Ende“ empfinden, dadurch hervorgebracht würde, dass Melodie und Begleitung hier in demselben Tone zusammenträfen (*εἰς ταὐτόν*), also am Ende unison würden und dass alle die Stellen, wo Melodie und Begleitung nicht unison sind, sondern symphonische oder diaphonische Accorde bilden, den Eindruck der Unbefriedigtheit machten. Aber dass wir das Wort *εἰς ταὐτόν* nicht in dieser Weise interpretiren dürfen, geht aus der früher besprochenen Stelle der Probleme hervor, wo es heisst, dass der symphonische Accord angenehmer sei als das Unisono. *Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου;* Also haben wir den Ausdruck *εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν* min-

destens auch von den symphonischen Accorden, d. h. der Oberquinte oder der Unterquarte zu verstehen, Intervalle, deren beide Töne ja, wie wir oben gesehen, auf die Alten den Eindruck einer einheitlichen „Tonmischung" machten und also wohl als ein ταὐτό bezeichnet werden konnten im Gegensatze zu „ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς".

Gehen wir nunmehr nach diesen allgemeinen Erörterungen auf die uns von Plutarch aus Aristoxenus überlieferten Accorde des Melos spondeion ein. Wir brauchen nicht darauf hinzuweisen, dass es durchaus nicht der Zweck jener Stelle ist, dem Leser über die Art der Begleitung Aufschlüsse zu geben, denn es soll dort nur gezeigt werden, dass die Töne (*a e c*), welche in der Melodie des Gesanges nicht vorkamen, nur deshalb ausgelassen wären, weil der Componist in selbstbewusster Absicht den Charakter edler und grossartiger Einfachheit erreichen wollte, aber nicht etwa deshalb, weil sie ihm unbekannt gewesen seien. Dies wird dadurch bewiesen, dass der Berichterstatter auf die Thatsache hinweist, dass jene Töne (*a e c*) nur dem Gesange, aber nicht der Begleitung gefehlt hätten, und dabei wird denn im Speciellen angegeben, zu welchen Tönen des Gesanges jene Tone (*a e c*) von dem begleitender Aulos angegeben worden seien. Wir wissen also aus jener Stelle nur dies, dass bestimmte im Einzelnen namhaft gemachte Töne als Accordtöne gleichzeitig zu bestimmten Tönen des Gesanges erklangen — es würde im höchsten Grade ungereimt sein, wenn man sagen wollte, nur die genannten Accordtöne seien im Tropos spodeiazon vorgekommen. An eine vollständige Darlegung der Instrumentation darf also im Entferntesten nicht gedacht werden. Wir indess, die wir nur diese eine Quelle über diesen höchst wichtigen Gegenstand haben, sind allerdings auf die uns namentlich genannten Accordtöne angewiesen und dürfen zunächst nicht darüber hinausgehen.

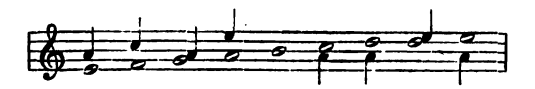
Es steht fest, dass die Tonart des aulodischen Tropos spondeiazon die dorische war. Mancher wird zwar geneigt sein vorauszusetzen, dass es die phrygische Tonart gewesen sein müsste, die uns von Aristoteles und Anderen als die vorzugsweise für den Aulos geeignete Tonart genannt wird; aber für das vorliegende Spondeiazon ist nicht daran zu denken, denn nach den S. 101 übersetzten Worten fährt Plutarch fort, es sei auch aus den phrygischen Melodien klar, dass die Nete synemmenon dem Olympus und seinen Nachfolgern nicht unbekannt gewesen wäre; denn sie hätten diesen Ton nicht blos in der Begleitung, sondern auch in der Melodie des Gesanges zugelassen.

Hiermit ist gesagt, dass der im Vorausgehenden besprochene spondeiazon Tropos einer andern als der phrygischen Tonart angehört habe. In dem unserer Stelle zweitvorausgehenden Kapitel der Plutarchischen Schrift ist es ausserdem geradezu ausgesprochen, dass die Spondaica in dorischer Harmonie gesetzt waren. Nun könnte man freilich noch immer fragen, ob nicht auch hier mit dem Worte dorisch wie bei Plato nicht bloss die dorische Tonart im engern Sinne, sondern auch die hypodorische oder äolische bezeichnet sein könne. Auch auf diese Frage müssen wir eine Antwort geben. Es sind im Ganzen drei Scalen genannt, in welchen sich der Gesang des Tropos spondeiazon bewegte. Die erste geht von *h* bis *g*; auf ihr fehlt gerade der Ton, welcher der Grundton der äolischen ist, nämlich der Ton *a*; auf dieser Scala kann also unmöglich eine äolische, sondern nur eine dorische Melodie gesungen werden. Auf der zweiten und dritten Scala kommt allerdings der Ton *a* vor, nämlich als Mese, und auf ihr könnte allerdings recht gut eine plagalisch gebaute äolische Melodie gesungen werden. Aber die äolische Tonart wird zwar als eine Tonart der Kitharodia genannt, ja sie ist sogar die κιθαρῳδικωτάτη, aber unter den für den Aulos gebrauchten Tonarten kommt sie nicht vor: für dies Gebiet der Musik wird nämlich blos die dorische, phrygische, lydische und syntonolydische Tonart zugelassen und daher haben wir auch kein Recht, für das von Auloi begleitete spondaikon Melos, welches auf jenen beiden den Ton *a* als Mese einhaltenden Scalen ausgeführt wurde, an die äolische Tonart zu denken, vielmehr können diese Scalen, wie bereits oben angegeben ist, nur für die Ausführung eines in der eigentlich dorischen Harmonie gesetzten Melos spondeiazon gedient haben.

Der harmonische Grundton der dorischen Tonart ist nach den im ersten Kapitel dargelegten Ergebnissen die thetische Mese oder der Ton *a*. Auf ihm bewegt sich, wie Aristoteles sagt, die begleitende Krusis am häufigsten, und wenn sie ihn verlassen hat, kehrt sie auf denselben wieder zurück, was bei keinem anderen Tone in dieser Weise der Fall ist — mit einem Worte, der Ton *a* gibt der dorischen Tonart ihr eigentliches Colorit. Werfen wir einen Blick auf die erste der drei Scalen. Der Ton *a*, den Aristoteles für das Dorische so nothwendig erklärt, kommt in der auf dieser Scala genommenen Melodie ganz und gar nicht vor. Um so häufiger dagegen erscheint er als ein Ton des begleitenden Aulos. Er wird als Accord angegeben zu *e*, dem Schlusstone der dorischen Melodie; ferner zum Melodietone *g*;

weiter zum Melodietone *d*, und endlich zum Melodietone *c*. Blos vom Melodietone *f* und *h* sagt der Berichterstatter nicht, dass der Accordton *a* mit ihm verbunden wurde. Es wird hier also auch durch ein Beispiel aus der Praxis der ältesten Zeit bestätigt, dass für die dorische Tonart obwohl die Melodie in *e* abschliesst, der Ton *a* oder die Mese dennoch durch die hinzutretende Begleitung als harmonischer Grundton erscheint. Vor allem ist es wichtig, hier an einem concreten Beispiele zu erfahren, dass der dorische Melodieschluss *e* sich mit einem *a* der Krusis verbindet. Wir waren also völlig in unserem Rechte, wenn wir oben die dorische Tonart als eine mit der Melodie in der Quinte schliessendes *a*-Moll fassten.

Vereinigen wir nun die auf den drei Scalen enthaltenen Accorde auf ein und derselbe Scala mit einander.



oder die begleitenden Töne unter die Melodietöne gesetzt:



Trotz der Unvollständigkeit der Nachrichten erkennt man, dass die alte Musik schon in der frühesten Periode der Aulodik, in Beziehung auf Harmonie unserer Musik näher gestanden als man gewöhnlich annimmt. Welche Bedeutung die drei Töne des Tonica-Dreiklanges bei den Alten hatten, zeigte sich bereits oben, wo sich ergab, dass die Melodien entweder in der Prime, oder in deren Terz oder Quinte abschliessen, und je nach diesen dreifachen Schlüssen sowohl für die Moll- wie die Durtonart 3 Species zu unterscheiden sind. Die uns vorliegende dorische Tonart ist die Quinten-Species der Molltonart. Wir sehen wie die 3 Töne des Moll-Tonika-Dreiklanges in der ältesten Zeit harmonisch behandelt sind:



Sowohl die Mollterz wie die Mollquinte verbindet sich hier mit der Prime als Accordtone: im ersteren Falle entsteht ein Terzaccord, der sich hiermit als ein schon in der ältesten griechischen Musik gebräuchlicher Accord herausstellt. Die Prime verbindet sich mit der Unterquarte oder was dasselbe ist, mit der Oberquinte. Für die Mollsecunde *h* ist uns kein begleitender Ton überliefert. Mit der Quarte *d* wird einmal deren Unterseptime (oder Obersecunde) *e* verbunden, was auf ein *e h d* hindeutet; sodann erfahren wir auch, dass mit ihr auch ihre Unterquarte *a* verbunden, wird, was auf *f a d* hinweist. Die Septime *g* verbindet sich mit *a* (vgl. *a c g*), der Sexte *f* mit dem Tone *c* (etwa als *a c* — *f* mit durchgehendem Tone zu denken).

Dass zu einem Tone der Melodie gleichzeitig zwei verschiedene Accordtöne erklungen seien, ist in jenen Notizen über den Tropos spondaikos nicht gesagt. Erst unten werden wir Gelegenheit haben, diese Frage zu erörtern, einstweilen wollen wir annehmen, dass zum Gesange nur eine einzige accompagnirende Instrumentalstimme hinzugekommen sei, wodurch also das gleichzeitige Erklingen von zwei oder mehreren Tönen des Accompagnements ausgeschlossen ist. Es ist dies nachweislich eine auch in den Perioden der entwickeltern Musik vorkommende Art der Begleitung und jedenfalls wird sie die früheste gewesen sein; sie für den alterthümlichen Tropos spondaicus zu statuiren, werden wir wohl gutes Recht haben. Der Rhythmus des spondeischen Tropos ist wie S. 100 gesagt, der sogenannte Spondeios meizon oder Spondeios diplus d. h. gedehnte vierzeitige Längen, von welchen in continuirlichem Wechsel die eine als schwere, die andere als leichter Tacttheil steht, so dass der ganze Tact ein aus nur zwei Längen bestehender gerader Tact war. Es ist dies zwar nicht ausdrücklich überliefert, wird aber theils durch dasjenige, was Aristidides S. 98 über die Anwendung dieses gedehnten spondeischen Rhythmus in den „heiligen Hymnen" berichtet, zur Gewissheit hinstellt. Die antike Rhythmik stimmt darin mit der modernen überein, dass sie die Achtelnote als die rhythmische Messeinheit hinstellt, nach welcher der Tact gemessen wird. Aristoxenus nennt sie die „erste Zeitgrösse" (χρόνος πρῶτος). Abweichend aber von uns Modernen befolgen die Alten das feste Gesetz, dass sie das Achtel immer nur durch Einen Ton oder Eine Silbe, niemals durch zwei oder mehrere Töne und Silben darstellen, als niemals gleich uns Modernen das Achtel in zwei Sechszehntel oder vier Zweiunddreissigstel, überhaupt nicht in keinere

Noten zerfallen lassen. Aber auf Gesangtöne, welche länger als das Achtel sind, z. B.

♩ oder ♩. oder 𝅗𝅥

können sie mehrere Töne der Begleitung kommen lassen z. B.

♫ ♬

und ebenso umgekehrt auf mehrere kürzere Gesangtöne einen einzigen längeren Begleitungston. Darüber ist ausführlich von Aristoxenus in seiner Rhythmik S. 280—288 gesprochen. Für den Tropos spondeiakos lässt sich also folgende rhythmische Figur voraussetzen

Melodie $\frac{2}{2}$

Begleitung $\frac{2}{2}$ u. s. w.

ebenso für den Trochäus Semantus der Terpandrischen Kitharodik folgende Figur:

Melodie $\frac{3}{2}$

Begleitung $\frac{3}{2}$ u. s. w.

Das Vorkommen dieser Figuren in der Begleitung beider Rhythmen muss schlechterdings vorausgesetzt werden, weil wir sonst die von den Alten über diese Rhythmen aufgestellte Theorie mit ihrer Theorie vom Tempo nicht vereinbaren können. Die „erste Zeit“ oder das Achtel hat nämlich nach Aristoxenus an sich keine absolute Zeitdauer, sondern ist an sich unbestimmt; ein bestimmtes oder absolutes Zeitmaas wird sie erst dadurch, dass man irgend eine Composition in einem bestimmten Tempo nimmt: erst das Tempo also bestimmt die Zeitdauer. Gerade so ist es auch in unserer modernen Musik. Es kommt bei uns wie bei den Alten vor, dass in einer Composition z. B. die Viertelnote dieselbe Zeitdauer einnimmt, wie in einer anderen Composition die halbe Note. Eine kurze Silbe wird von den Alten als „erste Zeit“ oder Achtel, eine lange Silbe als das Doppelte derselben oder als

Viertelnote angesetzt, ein aus Spondeen bestehender Rhythmus also folgendermassen:

2/4 u. s. w.

Das Tempo dieses Rhythmus ist ganz beliebig, man kann es je nach der Eigenthümlichkeit der Composition das eine mal gerade noch einmal so langsam nehmen als das andere mal. Warum hat nun die Theorie der Alten nicht auch die Längen des Spondeios diplus und Trochäus semantus als gewöhnliche zweizeitige Längen angesetzt und ihre längere Dauer nicht als etwas durch das Tempo oder die ἀγωγή bewirktes statuirt? Hätte sie dies gethan, so würden, weil das Achtel bei den Alten nicht in kleinere Noten theilbar ist, auf jede als Viertel angesetzte Länge der Melodie höchstens nur zwei Töne der Begleitung kommen können. Aber sie setzen den Umfang der Länge nicht auf zwei, sondern auf vier Achtel an, und dies kann nur den Sinn haben, dass auf die Länge vier resp. drei Töne kamen

wodurch natürlich für die Begleitung das Vorkommen einer Tactform nicht ausgeschlossen ist.

Man sieht nun leicht, dass die Eine begleitende Stimme des Tropos spondaicos, welche zu Einem Tone des Gesanges mehrere auf einander folgende Töne des Aulos kommen liess, eben durch diese auf einander folgenden Töne dieselben Accorde erreichen konnte, welche durch Mehrstimmigkeit zu erreichen sind, und in diesem Sinne können wir sagen, dass die in unserer Quelle überlieferte Verbindung der Töne *d e* und *a d* u. s. w. auf die Accorde *e h d* und *f a d* hinweist.

Es sind die dreistimmigen Accorde bei einer einzigen begleitenden Stimme aber auch dann zu erreichen, wenn Ein Ton des Gesangs nicht durch drei oder vier Töne der Begleitung getheilt wird, sondern wenn sich mit ihm nur zwei oder nur Ein Ton der Begleitung verbindet. Dies letztere ist der Fall beim antiken $^2/_4$- oder $^3/_8$-Tacte, wenn sich die Melodie in den vulgären Formen

oder

bewegt, also bei den im Hexameter oder im elegischen Maasse gehaltenen Melodie des Klonas und Terpander oder bei den trochäischen und

jambischen Melodien des unmittelbar auf Klonas folgenden Archilochus. Wir können nicht umhin, an dieser Stelle, wo wir die von den Alten direct uns überkommenen Notizen über die Accordtöne der Begleitung zu besprechen haben, eine der beiden antiken Begleitungen herbeizuziehen, welche uns unter den Notenbeispielen des Anonymus de mus. erhalten sind. Wir haben zwar keinen Grund anzunehmen, dass diese Musikreste einer so frühen Musikperiode wie der in Rede stehenden angehören, nichts desto weniger aber erläutern sie die über den Tropos spondaikos uns überkommenen Nachrichten auf's vollständigste. Die eine von ihnen ist im päonischen oder $^5/_8$ Tacte gehalten und soll bei der Erörterung der chorischen Musik, welcher dieser Tact eigenthümlich ist, herbeigezogen werden, die andere, im trochäischen Rhythmus gehaltene, ist folgende (Anonym. §. 98):



Die antiken Noten hierzu sind im Anhange dieses Buches mitgetheilt, man wird daselbst sich überzeugen, dass die richtige Lesung der antiken Zeichen, sowohl was die Tonstufen wie die rhythmischen Verhältnisse betrifft, durchweg gesichert ist. Der glückliche Zufall, der uns diese wenigen Tacte erhalten hat, ist für unsere Kenntniss der antiken Musik ungleich höher anzuschlagen, als wenn uns statt ihrer noch eine ganze Reihe von dorischen Melodien in der Weise des Liedes auf Helios und die Muse überkommen wäre. Wir haben es hier nicht mit einem Melos, d. i. einer Melodie, sondern mit einer antiken Krusis, d. i. mit der eine Melodie begleitenden zweiten Stimme zu thun. Die Noten sind nicht diejenigen, in welchen die Gesangmelodien der Lieder auf die Muse, auf Helios und Nemesis geschrieben sind, sondern die der Krusis eigenthümlichen Noten oder die sogenannten Instrumentalnoten (vgl. Kap. III). In diesen Noten werden nun zwar nicht bloss die Instrumentalbegleitungen der Gesangmelodien, sondern auch kitharistische und auletische Melodien geschrieben, aber dass wir es hier

nicht mit einer Melodie, sondern mit einer Begleitung zu thun haben, zeigt sich in allem aufs klarste und entschiedenste, vor Allem in der Achtelpause, womit in jeder der vier Reihen jeder dritte Tact beginnt. Diese Pause steht als schwerer Tacttheil und ist in der antiken Nebenüberlieferung sogar mit dem rhythmischen Ictuszeichen versehen. Für eine Melodie würde eine solche Erscheinung etwas völlig unerhörtes sein, denn immer wird unser Gefühl an Stelle der Pause einen den Ictus tragenden Ton vermissen, dagegen als eine von der Begleitung ausgeführte Figur ist ein jeder der vier genannten Tacte völlig in seinem Rechte: der in der Begleitung durch eine Pause ausgedrückte schwere Tacttheil wird durch die Melodie mit einem Tone ausgefüllt. Aber auch selbst dann, wenn an den genannten Stellen kein Pausenzeichen, sondern ein Ton vorhanden wäre, würde die von den uns erhaltenen griechischen Melodien völlig abweichende Art der Tonverbindung in den vier Reihen keinen Zweifel lassen, dass uns nicht wie im Liede auf Helios u. s. w. eine antike Melodie ohne Begleitung, sondern umgekehrt eine Begleitung ohne die dazu gehörige Melodie vorliegt. Wie es kommt, dass unsere Quelle, der Anonymus, die Probe eines Accompagnements mittheilt, lässt sich unschwer sagen. Die in ihr enthaltenen Musikbeispiele sind nur Reste einer ursprünglich vollständigen Sammlung, die nicht etwa zu dem Zwecke aufgestellt war, um gleichsam als Urkundenbuch antiker Composition zu dienen, sondern vielmehr ein Notenbuch für Anfänger sein sollte, eine praktische Uebungsschule für den ersten Unterricht. Woher der Verfasser seine Beispiele entlehnt, ist natürlich nicht zu bestimmen, wahrscheinlich aber wird er es nicht anders gemacht haben als es bei uns in dergleichen „Clavierschulen" u. s. w. zu geschehen pflegt, dass nach den Tonleitern kurze und beliebte Volks- und Opernmelodien folgen, um dann zu längeren Stücken fortzuschreiten. Uns sind nun eben bloss die ersten Blätter jenes antiken Notenbuches erhalten, in welchem die einleitenden Bemerkungen, die Tonleiter und kurze Melodien stehen, aber selbst dieser Anfang liegt in trümmerhafter Gestalt vor uns. Den Melodien war die begleitende Stimme hinzugefügt, und der Zufall hat es gewollt, dass uns von dem einem Stücke die Melodie, vom einem anderen die Begleitung erhalten ist, von keinem aber Melodie und Begleitung zugleich.

Trotzdem aber, dass die Melodie nicht auf uns gekommen ist, ist die Begleitung lehrreich genug. Worauf gründen sich die vielfach ausgesprochenen Zweifel, ob die Musik der Griechen eine „Harmonie",

ob sie das System des tonischen Dreiklanges gehabt hat? Auf die Quellen sicherlich nicht. Der Tonicaschluss des uns vorliegenden alten Musikstücks ist jedesmal — in der ersten wie in der vierten Reihe — der Molldreiklang *e c a*. Wer möchte dieser quellenmässigen positiven Thatsache gegenüber noch fortwährend im Dunkel der missverstandenen Kategorien von symphonischen und diaphonischen Intervallen verharren und den alten längst vermoderten Satz, den das Mittelalter ausgeklügelt, protegiren, dass nur Quarten und Quinten dem Ohre der Griechen wohlgethan, die Terz aber den peinlichen Eindruck der Dissonanz gemacht habe? Mag immerhin der gute Pater Hucbald im blinden Festhalten dessen, was die damalige Zeit aus Boethius und Marcianus Capella herauszulesen vermochte, eine Melodie vom ersten Tone bis zum letzten fortwährend mit einer begleitenden Quarte oder Quinte versehen und so sehr sich selber täuschen, dass er behauptet, es klinge gut: eine gründliche Forschung in den Quellen der alten Musik lehrt aufs klarste, dass das Alles eitel Unsinn ist und dass die alten Griechen niemals eine solche Quarten- und Quintenmusik gehabt haben. Es ist oben gezeigt, dass die Symphonie und Diaphonie der Alten etwas ganz Anderes ist als unsere Consonanz und Dissonanz. Wäre die Terz den Griechen eine Dissonanz gewesen, so würde dieselbe nicht in den Tonicaschlüssen der uns vorliegenden Tacte in der Mitte zwischen den Tönen *e* und *a* hinzugefügt sein.

Gehören nun die vier Reihen der *A*-Molltonart mit entschieden festgehaltenem Tonicadreiklange an, so ist damit noch nicht gesagt, dass die Tonart die äolische oder hypodorische sei. Denn wir haben nur die Begleitung vor uns. Die Melodie braucht keineswegs in der Mollprime geschlossen zu haben, sondern kann auch die Quinte *e* zum Schlusse gehabt, also der dorischen Harmonie angehört haben. Ist doch nach den Problemen des Aristoteles auch für den Schluss der dorischen Tonart die Mese d. i. der Ton *a* erforderlich. Wahrscheinlich haben wir uns eine dorische (in *e* schliessende) Melodie hinzuzudenken, wie etwa folgende:





Die hinzugefügte Melodie ist mit Rücksicht auf den Umfang des alten Synemmenon-Heptachordes *h c d e f g a*, der durch sie nicht überschritten wird, gewählt worden. Die begleitende Stimme bewegt sich in den fünf tiefsten Tönen des antiken Systems, vom Proslambanomenos bis zur Hypate meson. Trotz dieses beschränkten Tonumfanges ist sie im höchsten Grade geeignet, uns von der Kunst der Alten zu accompagniren eine möglichst vortheilhafte Vorstellung zu geben. Auch bei dem unbefangensten Urtheile wird man gestehen müssen, dass sich in diesen wenigen begleitenden Tacten ein entschieden polyphoner Character der griechichen Musik ausspricht, und zwar polyphon in dem Sinne, wie die Modernen dies Wort zu gebrauchen pflegen.

3. Archilochus.

Von Klonas, dem Haupte der altpeloponnesischen Aulodik führt der geschichtliche Fortschritt zu Archilochus. „Terpander gehört der ganz alten Zeit an. Dass er älter als Archilochus ist, zeigt Glaukus aus Italien in seiner Schrift über die alten Componisten und Musiker. Klonas, der Componist der aulodischen Nomoi, lebt nur um weniges später als Terpander. Nach Terpander aber und Klonas, so wird (von Glaukus) überliefert, lebt Archilochus." Plut. mus. 4. 5. Es ist oben gezeigt, dass die von dieser Chronologie des Glaukus abweichende Zeitangabe, die den Terpander später als Archilochus setzt, aus dem Streben der Terpandriden, den Stifter ihrer Schule mit dem Spartanischen Feste der Karneen in Zusammenhang zu bringen, hervorgegangen ist und in keinerlei Weise eine Autorität sein kann. Die Stellung, welche Terpander und Archilochus in der Geschichte der musischen Kunst einnehmen, spricht ganz evident für die durch Glaukus überlieferte Chronologie, denn Antilochus repräsentirt dem Terpander gegenüber durchweg einen vorwärts geschrittenen Standpunkt. Die Zeit des Archilochus wird von den alten Berichterstattern ohne Discrepanz um die zwanzigste Olympiade d. i. 720 v. Chr. angesetzt. Dies Datum ist augenscheinlich seinen Gedichten entnommen, denn er redete hier von der Colonie, die sich von seiner Heimathsinsel Paros nach der Insel Thasos wandte und deren Theilnehmer er selber war. Die Zeitangaben

über Coloniegründungen aber gehören zu den sichersten historischen Anhaltepunkten in der älteren griechischen Geschichte und wir werden die zwanzigste Olympiade ohne Bedenken als das Datum jener Colonisirung der Insel Thasos festhalten können. Das Zeitalter des Archilochus fällt also etwas über 200 Jahre vor die Periode der Perserkriege, während Terpander, der nach Glaukus etwa zwei Generationen älter als Archilochus ist, nicht ganz 300 Jahre vor den Perserkriegen gelebt hat.

Von Terpanders und Klonas' Stellung in der musischen Kunst wird es uns nicht schwer eine Vorstellung zu machen. Sie sind hervorragende Meister von Innungen oder Schulen, deren Thätigkeit speciell auf religiöse Feste gerichtet war und die ohne Zweifel von dieser Thätigkeit ein Gewerbe machten. Es sind nicht Sänger, die wie Demodokos und Phemios zum Hofhalt eines Fürsten gehören und hier beim festlichen Mahle ihre Compositionen vortragen, sondern freizügige Künstler, die von ihrem Heimathsorte bald zu diesem, bald zu jenem religiösen Feste der näher oder ferner liegenden Städte wallfahrten, um sowohl als Virtuosen wie als Componisten meist selbstgedichteter Texte aufzutreten. Die Stellung, welche späterhin Pindar einnimmt, ist ganz die nämliche; der früheste Typus solcher musischer Künstler ist der blinde Sänger im Hymnus auf Apollo. Hält man hierbei fest, dass der Character der Terpandrischen Kitharodik und der Klonas'schen Aulodik durchweg ein sacraler ist und dass sich zahlreiche Schüler um den Meister schaaren, denen er seine Kunst und seine Compositionen überliefert, so fehlt kaum ein Zug, der das Bild dieser Klasse von alten Musikern vervollständigen könnte.

Eine ganz andere Stellung nimmt Archilochus ein. Der späteren Zeit war nur das Andenken an die Archilocheische Compositionsmanier im Allgemeinen geblieben; im Einzelnen waren die Compositionen in Vergessenheit gerathen, dagegen haben sich die poetischen Texte derselben bis in die römische Kaiserzeit erhalten, von denen uns freilich nur kärgliche Fragmente überkommen sind. Wir finden unter ihnen zwar einige Verse, welche Reste von Cultusliedern sind (auf Demeter, Herakles), aber bei weitem das Meiste von dem uns Erhaltenen bewegt sich auf dem Boden des geselligen Lebens, — es ist erotische, symposische und vor Allem skoptische Poesie, — eine recht eigentliche subjective Lyrik, in der überall der Dichter selber mit seinen Gefühlen und Stimmungen, seiner Liebe, seinem Hasse und Zorne unter Darlegung seiner Erlebnisse und Lebensverhältnisse uns entgegen tritt.

Dem Inhalte und Tone der frühern Poesie der Griechen gegenüber ist dies eine ganz entschieden neue Richtung. Wir haben nun aber nicht zu vergessen, dass Archilochus nicht blos den poetischen Text gedichtet, sondern dass er auch die Melodien dazu componirt hatte, und dass die Art des Vortrags ein musikalischer war. Ort und Veranlassung, die Poesien und Compositionen vorzutragen, boten dem Dichtercomponisten wohl grösstentheils gesellige Kreise von Freunden dar, in denen er selber was er geschaffen zum ersten Male mittheilte; geraume Zeit mögen auch seine Melodien sich erhalten haben, bis dann dem späteren Griechenthum nur die Texte derselben übrig blieben.

Sollen wir nun die Compositionen des Archilochus im Gegensatze zu denen seiner Vorgänger Terpander und Klonas bezeichnen, so werden wir wohl sagen dürfen, dass sie dem Genre des Liedes angehören, und zwar des Liedes im eigentlich volksmässigen Sinne. Zur Zeit, als Terpander und Klonos und ihre sagenhaften Vorgänger ihre Nomoi im streng-ernsten sacralen Stile an den Festen der Götter vortrugen, hatte das Volk längst seine eignen heiteren Weisen, durch die es die Lust seiner Ernte- und Weinlesefreuden erhöhte, aber die musikalische und rhythmische Form dieser Volkslieder hatte bei jenen Vertretern des Nomos-Stiles keine Berücksichtigung gefunden, sie galt dort gleichsam als etwas Profanes, was in den Kanon der bewussten künstlerischen Normen nicht aufgenommen werden durfte. Das Volkslied bewegte sich in Strophen, die Volksmelodien waren auf das Princip der Repetition basirt: die Nomoi Terpanders verschmähten die strophische Form, es waren, um in unserer Weise zu reden, durchcomponirte Texte, und ähnlich mag es auch mit den meisten Nomoi des Klonas gewesen sein. Das Volkslied kannte zwar auch die gemessenere gerade Tactart, die im Epos und Nomos der sanctionirte Rhythmus war, aber ebenso alt wie der gerade, war dort der ungerade trochäische und iambische dreitheilige Tact, der vor allen für Tanzlieder üblich war (daher der Name Choreus oder Trochäus). Terpander hatte zwar diesem dreitheiligen Tacte des Volksgesanges in gewisser Weise Rechnung getragen, indem er daraus seinen Trochäus semantus und Orthios entwickelte, aber der feurige volksthümliche $^3/_8$-Tact hatte sich hier die Umformung zum langgezogenen $^3/_2$-Tact gefallen lassen müssen, in der er die ihm eigenthümliche Raschheit und Lebendigkeit gänzlich einbüsste. Erst Archilochus ist der Meister, der diese Elemente des Volksliedes zur vollen Anerkennung und Berechtigung in der Kunst brachte und hierdurch den früheren Pflegern der Kunst gegenüber ein durchaus

neues Princip zur Geltung brachte. Es ist Sache der Literaturgeschichte, diesen Standpunkt des Archilochus in Beziehung auf seine poetischen Texte weiter zu vermitteln. Wir haben es hier nur mit dem eigentlich Musikalischen des Archilochus zu thun. So viel die spätere Zeit davon wusste, ist im achtundzwanzigsten Kapitel der Plutarchischen Schrift über die Musik zusammengestellt. Wir werden uns mit dieser Stelle eingehend zu beschäftigen haben und geben zunächst zum Zwecke der leichteren Einsicht in die dort überlieferten Data die ganze von Archilochus handelnde Partie in einer tabellarischen Uebersicht.

A 4	B 1
Ἀλλὰ μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε·	*Πρώτῳ δὲ αὐτῷ τά τ' ἐπῳδά καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ κρητικόν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἡρῴου αὔξησις, ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγεῖον.*
A 2	**B 2**
Καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν·	*Πρὸς δὲ τούτοις ἥ τε τοῦ ἰαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις, καὶ ἡ τοῦ ηὐξημένου ἡρῴου εἴς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν.*
A 3	**B 3**
Καὶ τὴν παρακαταλογήν·	*Ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθυράμβων χρῆσιν ἀγαγεῖν.*
A 4	**B 4**
Καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.	*Οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.*

Man nimmt an, dass Plutarch hier drei verschiedene Berichte aus drei verschiedenen Quellen vereint hätte, aus der ersten Quelle die von mir mit A 1 bis A 4 bezeichneten Sätze, aus der zweiten Quelle die Angaben unter B 1 mit Ausschluss der letzten Zeile *ὑπ' ἐνίων* u. s. w.; aus der dritten Quelle Alles was weiter auf *ὑπ' ἐνίων* folgt. Mit dieser Annahme kann ich nicht einverstanden sein. Schwerlich würde das Referat aus einer anderen Quelle begonnen haben: *ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλε-*

γεῖον, πρὸς δὲ τούτοις κτλ.; es wäre statt dessen sicherlich πρὸς δὲ τούτῳ gesagt. Die Sachlage ist einfacher. Zuerst (in der von mir mit A bezeichneten Partie) werden vier Erfindungen des Archilochus genannt: 1) neue, bis dahin nicht übliche Verse (Trimeter); 2) eine neue Verbindungsart der Verse; 3) die Parakataloge; 4) die zu den vorher (1, 2, 3) genannten Erfindungen gehörende Instrumentalbegleitung. Dann folgt ein umfassenderer Bericht, der sich wieder nach vier Gesichtspunkten gliedert: 1) neue Verse; 2) Verbindung der Verse; 3) der bald melodramatische, bald melische Vertrag der Jamben; 4) die Begleitung. Berücksichtigt man die Wiederkehr des gleichen Ausdrucks ἔντασις in A 2 und B 2, so wird wohl klar werden, dass dies Alles ein einheitlicher, aus ein und derselben Quelle geschöpfter Bericht ist, der im Anfange (A) die vier Erfindungen des Archilochus übersichtlich angibt und dann weiterhin (B) im Einzelnen unter Einhaltung der im Anfange gegeben Ordnung weiter ausführt. Was unter B 4 gesagt ist, ist die Ausführung von A 4, — B 3 die Ausführung von A 3, — B 2 die Ausführung von A 2. Bloss B 1 steht zu A 1 in einem etwas anderen Verhältnisse, denn in A 1 sind von den neuen Versen des Archilochus bloss die Trimeter, in B 1 die übrigen neuen Verse desselben aufgezählt. Die Quelle, aus der Plutarch schöpft, wird hier wohl unter A 1 gelautet haben: „Archilochus erfand die Rhythmopöie der Trimeter, und vieler anderer neuen Metra“ und diese anderen Metren werden dann in B 1 genannt: die Epoden, die Tetrameter, das Kretikon u. s. w., eine Aufzählung, die mit den Worten schliesst: „von Einigen auch das Elegeion“, wobei ὑπ' ἐνίων nur zu τὸ ἐλεγεῖον, nicht aber zu den weiterhin aufgezählten, mit πρὸς δὲ τούτοις beginnenden Erfindungen gehört. Die Wendungen πρὸς δὲ τούτοις..., ἔτι δὲ..., οἴονται δὲ καὶ bezeichnen die Anfänge der zweiten, dritten und vierten Kategorie von Erfindungen; die erste Kategorie von Erfindungen wird im Originale wohl nicht mit πρώτῳ δὲ, sondern mit πρῶτον μὲν γὰρ begonnen haben.

Welches ist die Quelle, der Plutarch dies entlehnt hat? Hierauf lässt sich nur so viel antworten: der Bericht des alten Glaukus von Rhegium ist es nicht, denn was Plutarch aus Glaukus über Archilochus mittheilt, dass er jünger als Terpander sei (K. 4), und dass Archilochus den päonischen und kretischen Rhythmus noch nicht gebraucht habe, sondern zuerst Olympus und Thaletas (K. 10), davon steht diese zweite Angabe mit dem eben besprochenen Berichte über die Erfindungen des Archilochus in einem ganz directen Widerspruche, sofern ihm hier sowohl der Kretikus als der Päon (epibatus) beigelegt

wird; wir werden aber auch sehen, dass jene erste Angabe des Glaukus über die Zeit des Archilochus mit dem in Rede stehenden Berichte einen Widerspruch bildet. Was Glaukus überliefert, hat jedenfalls höhere Autorität, als dieser nachweislich erst von einem Späteren herrührende, aber immerhin reichhaltige und gut angeordnete Katalog der Archilocheischen Erfindungen. Wir wollen den in ihm zu Grunde gelegten vier Kategorien auch für unsere Erörterung folgen.

I. Die neuen Rhythmen. Terpanders und Klonas' Rhythmen sind der gradtheilige $^2/_4$-Tact (dactylisches Hexametron und Elegeion) und die gedehnten Spondeen von vierzeiligen Sylben, die entweder zu einem $^2/_2$-Tacte (Spondeus meizon) oder einem $^3/_2$-Tacte (Trochäus semantus und Orthios) verbunden waren. Archilochus hat die grosse Bedeutung, dass er den Tacten der antiken Kunst den $^3/_8$-Tact hinzufügt, der in der Häufigkeit des Gebrauches den alten $^2/_4$-Tact alsbald zu übertreffen beginnt. Er stellt sich im Gesange als ein zweisylbiger entweder trochäischer oder jambischer Tact dar:

mit anlautendem schweren Tacttheile

mit anlautendem Auftacte

viel seltener ist die zweisylbige Tactform (Tribrachys)

oder

die in der früheren Zeit geradezu als Ausnahme betrachtet werden muss und erst späterhin in einigen besonderen Zweigen der musischen Kunst zu einiger Geltung gelangt. Dies gilt wenigstens vom Gesange oder dem poetischen Texte; es ist aber anzunehmen, dass die Begleitung die tribrachische Form viel häufiger anwandte und dass sie in der Form des *ligato* auch für den Gesang nicht selten war, dergestalt, dass auf die lange Sylbe des Tactes zwei gebundene Töne kamen. Wir finden diese Form, von der Aristoxenus S. 284 redet, in den uns erhaltenen Melodieresten mit Vorliebe angewandt. — Wir Modernen sagen vom $^3/_8$-Tacte, er habe drei Tacttheile, einen schweren, einen mittleren und einen leichten Tacttheil. Die Alten gehen von der zweisylbigen Tactform der Vocalmusik aus und stellen ihr folgend die Theorie auf, dass der $^3/_8$-Tact nur 2 Tacttheile habe, einen schweren

(die lange zweizeitige Sylbe) und einen nur halb so langen leichten Tacttheil habe: „Thesis (schwerer Tacttheil) und Arsis (leichter Tacttheil) stehen im Verhältnisse des Doppelten". Die Alten tactirten gleich den Neueren durch Auf- und Niederschlag mit der Hand oder durch Tacttreten mit dem Fusse. Es müsste also auf den $^3/_8$-Tact ein Niederschlag und ein Aufschlag kommen, von denen der erstere doppelt so lange dauerte wie der zweite. Aber nur selten tactirte man die Einzeltacte; gewöhnlich fasste man mehrere Einzeltacte als einen einzigen zusammengesetzten Tact zusammen und der zusammengesetzte Tact wurde ganz genau in unserer modernen Weise in Tactabschnitte zerlegt, wie sich sogleich zeigen wird.

Wir haben oben gesehen, dass sich im $^2/_4$-Rhythmus zunächst je drei aufeinander folgende Tacte zu einer rhythmischen Reihe oder einem periodischen Vorder- oder Nachsatze (Tripodie) vereinigten. Im $^3/_8$-Rhythmus bilden entweder je 4 oder je 6 Einzeltacte eine rhythmische Reihe (Tetrapodie und Hexapodie), zwei Tetrapodien machten ebenso wie zwei Tripodien eine einheitliche Periode aus:

Beide hier vorstehenden Perioden des $^3/_8$-Tactes, sowohl die trochäische wie die jambische, waren schon bei Archilochus im Gebrauche. Man berücksichtige hier wohl, dass in dieser jambischen Periode dasselbe stattfindet wie in der Mitte des dactylischen Elegeions, nämlich eine den leichten Tacttheil vertretende Pause. Hexapodien des $^3/_8$-Rhythmus lassen sich bei Archilochus folgende nachweisen:

Die erste von ihnen ist die häufigste – der vulgäre griechische Trimeter, den Archilochus theils in continuirlicher Folge, theils in abwechselnder Folge mit der iambischen Tetrapodie gebrauchte:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Alles was uns von griechischen Musikresten überkommen ist, zeigt die schärfste rhythmische Periodisirung. Welch feines Gefühl die Griechen für diese Vereinigung der Tacte zu periodischen Reihen hatten, verräth sich in einer bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit der rhythmischen Nomenclatur. Auch wir Modernen unterscheiden einfache und zusammengesetzte Tacte und es kann wohl vorkommen, dass der periodische Vorder- und Nachsatz einer Composition mit dem Umfange eines zusammengesetzten Tactes zusammenfällt. Die griechische Rhythmik bezeichnet jeden periodischen Vorder- und Nachsatz — man sagte dafür auch „Kolon" — geradezu als einen einheitlichen zusammengesetzten Tact, und die unzusammengesetzten Tacte werden als Tacttheile dieses zusammengesetzten Tactes oder auch als Abschnitte solcher Tacttheile aufgefasst. Jede in zwei gleichgrosse Hälften zerfallende Reihe wird als ein gerader (oder dactylischer) Tact angesehen, dessen eine Hälfte den schweren und die andere den leichten Tacttheil bildet; jede in drei gleichgrosse Abschnitte zerfallende Reihe wird als ein dreitheilig-ungerader (oder iambischer) Tact angesehen, in welchem der eine Abschnitt den schwersten Tacttheil, der zweite den leichten, der dritte den leichtesten Tacttheil bildet. Der Name für Tacttheil ist nach Aristoxenischer Terminologie „Semeion" (d. h. Merkzeichen mit Rücksicht auf den Tactschlag); Andere sagten statt dessen „Basis" (d. h. Tritt, Tacttritt). So zerfällt nun jede Tetrapodie in ein schweres und leichtes Semeion von je zwei Einzeltacten, und heisst, wenn sie dem $^3/_8$-Rhythmus angehört, ein zusammengesetzter $^{12}/_8$-Tact, z. B.

	schweres Semeion	leichtes Semeion	schweres Semeion	leichtes Semeion
	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ –
$\frac{12}{8}$	♩ ♪ ♩ ♪	♩ ♪ ♩ ♪	♩ ♪ ♩ ♪	♩ ♪ ♩ 𝄾

Auf die ganze aus zwei $^{12}/_8$-Tacten bestehende Periode kommen also vier Tactschläge und hiervon heisst sie Tetrametron. Die dactylische Tripodie, welche dem Hexameter und elegischen Verse zu Grunde liegt, ist ein zusammengesetzter $^3/_2$-Tact von je drei Semeia (jeder Einzeltact bildet ein Semeion).

Semeion | Sem. | Sem. | Sem. | Sem. | Sem.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

3/2

Auf die ganze dactylische Periode kommen also sechs Semeia oder Tactschläge, und hiervon wird sie Hexametron genannt. Die aus sechs Einzeltacten bestehende jambische oder trochäische Reihe (Hexapodie) zerfällt niemals in zwei, sondern in drei rhythmische Abschnitte, von denen jeder als Semeion aufgefasst wird, sie ist nach alter Auffassung ein zusammengesetzter dreitheiliger $^{18}/_{8}$-Tact (ποὺς σύνθετος ὀκτωκαιδεκάσημος):

Semeion. | Semeion | Semeion

— ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡ —

18/8

Von den drei Semeien des $^{3}/_{2}$- und $^{18}/_{8}$-Tactes ist, wie schon bemerkt, immer das eine das schwerste, das andere das leichtere, das dritte das leichteste Semeion. Es braucht aber nicht immer das schwere Semeion voranzustehen, sondern es sind auch für die zusammengesetzten Tacte verschiedene Arten des Auftactes möglich, z. B. für das dactylische Hexametron

leichtes Semeion | leichtestes Semeion | schweres Semeion | leichtes Semeion | leichtestes Semeion | schweres Semeion

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

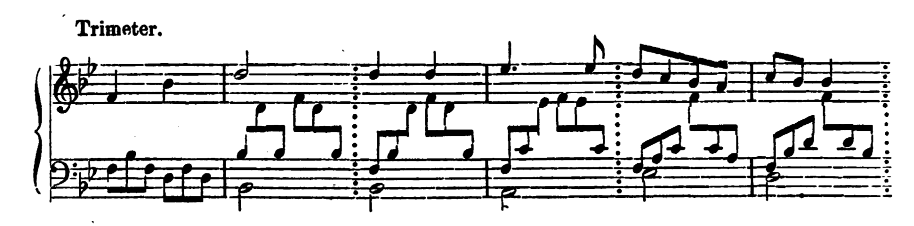
Ein Beispiel hierfür ist S. 81 angegeben.

Kein moderner Musiker wird dieser Theorie der Alten seine Anerkennung versagen; sie beruht auf einem scharfen Sinne für die Auffassung der rhythmischen Verhältnisse. Sie besteht noch in der römischen Kaiserzeit (die jambischen Tetrameter des Liedes an die Muse tragen die Tactüberschrift δωδεκάσημος, d. i. $^{12}/_{8}$-Tact). Durch Aristoxenus mag sie völlig fixirt sein, aber die Grundlage derselben ist alt, sehr alt. Denn die innige, oben dargelegte Beziehung, in welcher die Namen Trimeter, Tetrameter, Hexameter mit jener Auffassung stehen, wird Niemand in Abrede stellen können, diese Namen aber gehören sicherlich schon der Zeit des Archilochus an.

Wir können nun sagen: die durch Archilochus in Aufnahme gebrachten

Rhythmen sind der zusammengesetzte $^{12}/_8$- und $^{18}/_8$-Tact; sie erhielten durch ihn eine dem alten $^{3}/_2$-Tacte coordinirte Stellung in der musischen Kunst. Der $^{12}/_8$-Tact oder die aus vier $^{3}/_8$-Tacten bestehende Reihe ist uns Modernen ein sehr geläufiger Rhythmus, nicht aber der $^{18}/_8$-Tact oder die aus sechs $^{3}/_8$-Tacten oder drei $^{6}/_8$-Tacten bestehende hexapodische Reihe oder das Trimetron. Zufällig ist uns in den Musikresten der Alten kein Beispiel dieses Rhythmus erhalten, während dieselben fast für alle andern Rhythmen Belege liefern. Wir sprechen das Wort „Jambischer Trimeter" häufig genug aus und sind im guten Glauben, dass dies ein sehr vulgärer, trivialer Rhythmus sei. Aber es ist dies ein Rhythmus, den unsere heutige Musik so gut wie gar nicht kennt. Es fällt keinem modernen Componisten ein, eine Composition in fortlaufenden Reihen von je sechs einfachen oder drei dipodischen Tacten zu bilden; es würde das unserm rhythmischen Gefühle wenig zusagen. Aber bei den Alten gehören solche Compositionen zu den allergeläufigsten Rhythmen; sie sind dem antiken rhythmischen Gefühle gerade so zusagend, wie uns Modernen die Compositionen aus fortlaufenden viertactigen Reihen. Und nicht blos fortlaufend bedienen sie sich der trimetrischen Reihen, sondern auch im Wechsel mit dimetrischen (viertactigen) Reihen. Archilochus bildete, wie oben bemerkt, distichische Strophen, in welchen die erste Reihe ein jambisches Trimetron, die zweite ein jambisches Dimetron war. Dies Dimetron hiess Epodon d. h. das der längeren Reihe „hinzugesungene" Metrum. Schon der vom Singen hergenommene Name Epodon weist uns darauf hin, dass wir es bei Archilochus mit gesungenen Rhythmen zu thun haben. Der Anfang von Beethovens Adelaide kann dazu dienen, uns diesen musikalischen Rhythmus zu veranschaulischen, denn wir haben hier einen der seltenen Fälle, dass ein moderner Musiker trimetrische Reihen im Sinne der antiken Trimeter angewandt hat, freilich nicht Trimeter aus $^{3}/_8$-Tacten, sondern Trimeter aus $^{2}/_4$-Tacten, von denen je zwei zu einem zusammengesetzten $^{4}/_4$-Tacte vereint sind.

Trimeter.



Dimeter.



Trimeter.



Dimeter.



Dimeter.



In derselben Weise wie den Rhythmus der ersten und dritten vorliegenden Reihe haben wir uns den Rhythmus des antiken Trimeters zu denken, nur müssen wir im Gedanken $^3/_8$-Tacte statt der hier zu Grunde liegenden $^2/_4$-Tacte substituiren. Es sei aber noch bemerkt, dass die beiden ersten Reihen Beethovens, obwohl sie ein Trimeter und ein Dimeter sind, dennoch nicht der aus Trimeter u. Dimeter bestehenden Epodenstrophe des Archilochus entsprechen, denn in den letzteren findet mit dem Ende des Dimeters der periodische Schluss statt, was dort nicht der Fall ist. Beethoven hat vielmehr im Anfange eine Periode aus drei Reihen gebildet, zwei Trimeter einen Dimeter umschliessend, so dass dieser letztere nicht die Stelle eines Epodon, sondern vielmehr, wie wir im Sinne der Alten sagen müssen, eines Mesodikons hat. Sie wird als willkommene moderne Analogie für eine in der chorischen Musik der Alten häufig gebrauchte Art der rhythmischen Periodisirung, von der wir im dritten Abschnitte zu sprechen haben, dienen können.

Diese Beobachtung des antiken Trimeters wird zu der Ueberzeugung führen, dass die Differenzen zwischen antiker und moderner Rhythmik nicht minder gross sind wie die Differenzen zwischen dem tonischen Theile der antiken und modernen Musik. Die Grundlagen der Rhythmik sind den Alten und Modernen durchaus gemeinsam, aber die Kunst der beiden so sehr verschiedenen Zeiten ist von der gemeinsamen Grundlage aus einem im Einzelnen sehr verschiedenen Weg gegangen, so dass uns Neueren das Antike wenigstens als etwas sehr Ungewöhnliches erscheinen muss.

Eine andere Thatsache der antiken Rhythmik, die ebenfalls durch Archilochus die Sanction der Kunst erhält, ist noch viel befremdlicher. Sowohl in der trochäischen als in der iambischen Reihe bildet, wie wir gesehen, die Dipodie d. i. der $^6/_8$-Tact ein rhythmisches Semeion (einen schweren oder leichten Tacttheil). Die Griechen gebrauchen im poetischen Texte am Ende einer solchen trochäischen Dipodie willkürlich eine kurze oder lange Silbe:

— ◡ — ◡̄, — ◡ — ◡̄,

analog auch in einer iambischen Reihe (bei anlautendem Auftacte)

◡̄, — ◡ — ◡̄, — ◡ —.

Aus dem Berichte der alten Rhythmiker ergibt sich nun ganz unzweifelhaft, dass eine solche statt der Kürze stehende Länge in ihrer Zeitdauer

die Mitte zwischen der gewöhnlichen einzeitigen Kürze und der gewöhnlichen zweizeitigen Länge hält, d. h. eine anderthalbzeitige Silbe ist; — „irrationale Länge“ nennen sie die Alten. Bezeichnen wir die Kürze durch unser Achtel, die Länge durch unser Viertel, so müssen wir die irrationale Länge der Forderung des Aristoxenus nachkommend durch ein punctirtes Achtel bezeichnen; wir haben also die obigen Reihen mit unsern Noten folgendermaassen auszudrücken:

$\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪. | ♩ ♪ ♩ ♪. |

$\frac{6}{8}$ ♪. | ♩ ♪ ♩ ♪. | ♩ ♪ ♩

Uns Modernen will diese Zulässigkeit eines ritardando für den schliessenden leichten Tacttheil des $^{6}/_{8}$-Tactes durchaus nicht einleuchten, aber die Angaben der alten Rhythmiker sind derartig, dass wir mit dem besten Willen diese retardirende Messung der antiken Trochäen und Jamben nicht in Abrede stellen können. In Liedern des pathetischen und erhabenen Stils (z. B. in den trochäischen und jambischen Strophen des Aeschylus) ist sie ausgeschlossen, die Verse des dramatischen Dialogs und die Lieder der Komödie haben grosses Gefallen daran, auch bei Archilochus ist die Verlängerung durchaus legitim, wenn gleich nicht so häufig wie später bei den Dramatikern. Auf die Alten müssen die irrationalen retardirenden leichten Tacttheile an der angegebenen Stelle der Trochäen und Jamben den Eindruck des Gemächlichen und Leichten gemacht haben; nicht erst Archilochus wird sie erfunden haben, sondern ohne Zweifel kamen sie längst in dieser Weise in den Volksgesängen vor, aus denen Archilochus die jambischen und trochäischen Rhythmen entlehnt hat. Es wird uns wohl schwerlich gelingen, diese Eigenthümlichkeit der alten Musik mit unserem Gefühle und unserer Anschauung zu ermitteln.

Um so leichter befreunden wir uns mit einer den Schluss der Archilocheischen Perioden oder Reihen betreffenden Bildung, in der die antike Musik mit der modernen durchaus übereinkommt. Man liebte im Alterthum ebenso wie bei uns für den Schluss kräftige rhythmische Formen. Namentlich wird kein Ausgang auf einem leichten Tacttheil geliebt. Im dactylischen Hexameter ist er zwar vorhanden, aber das elegische Metrum hat den schliessenden leichten Tacttheil abgeworfen, und so sehen wir auch in den $^{3}/_{8}$-Rhythmen des Archilochus überall einen Ausgang der Periode auf den starken Tacttheil. Bei den jambi-

schen Formen versteht sich derselbe von selbst, aber auch bei den Trochäen findet er statt:

◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –

– ◡ – ◡, – ◡ – ◡| – ◡ – ◡, – ◡ –

Es geht das Streben nach kräftigem Schlusse aber noch weiter, denn sowohl in den Jamben wie auch in den Trochäen wird auch häufig der der schliessenden Ictussilbe vorausgehende leichte Tacttheil nicht durch eine besondere Silbe, sondern durch Verlängerung der vorletzten Ictussilbe ausgedrückt. Neben dem gewöhnlichen Trimeter

◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –

kommt auch bei Archilochus der sogenannte katalektische Trimeter vor

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

d. h. ein jambischer Trimeter, welcher an vorletzter Stelle eine dreizeitige Länge (punctirtes Viertel) hat. Ebenso gebraucht Archilochus auch analog gebildete trochäische Reihen, für welche die antike Metrik den Ausdruck brachykatalektisch besitzt:

– ◡ – ◡ – ◡ –

Von dieser letzteren Reihe werden wir noch weiter zu reden haben.

Alle bisher besprochenen Metra des Terpander, Klonas und Archilochus gehen mit Ausnahme der aus dreizeitigen Längen bestehenden auf die beiden Tactformen – ◡◡ und – ◡ zurück, von denen jene die Grundform des $^2/_4$-, diese des $^3/_8$-Rhythmus ist. Archilochus combinirt nun Reihen aus diesen beiden Metren in ein und derselben Periode:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡| – ◡ – ◡ – ⏓

⏓ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓| – ◡ – ◡ – ⏓

In der ersten dieser beiden Perioden ist eine dactylische Tetrapodie mit der zuletztgenannten brachykatalektischen trochäischen Reihe verbunden, in der zweiten Periode geht derselben trochäischen Reihe eine dactylische Reihe mit Auftact oder, nach gewöhnlicher Nomenclatur, eine anapästische Reihe voraus. In dem bei Plutarch überlieferten Kataloge der Archilocheischen Erfindungen wird die erstere Periode als *ἡ τοῦ ἡρῴου αὔξησις* oder *ηὐξημένον ἡρῷον*, die zweite als *προσοδιακόν*

bezeichnet, zwei Namen, von denen mindestens der erstere erst einer sehr späten Zeit angehört. Was sollen wir vom Rhythmus dieser Periode urtheilen? Bezeichnet die Tactform — ◡ ◡ auch hier einen $^3/_4$-Tact? Dann lieferte Archilochus in diesen Bildungen die frühesten Beispiele eines Tactwechsels, indem die erste Reihe der Periode dem $^2/_4$-, die zweite Reihe dem $^3/_4$-Tacte angehören würde. Der Tactwechsel ist in unserer heutigen Musik etwas sehr Seltenes, in der Theorie der griechichen Rhythmik aber spielt er eine grosse Rolle und wir werden späterhin mehrere rhythmische Bildungen antreffen, in denen ein ähnlicher Tactwechsel mit Sicherheit vorausgesetzt werden muss. Ebendaselbst aber werden wir die Grenzen kennen lernen, in denen sich der Tactwechsel hielt, und die dort zu gebende Erörterung wird wohl kaum einen Zweifel lassen, dass in der vorliegenden Periode des Archilochus k e i n Tactwechsel stattfindet. Nehmen wir für sie eine Tactgleichheit an, so müssen die beiden Tactformen — ◡ ◡ und — ◡, die hier vereint sind, denselben Tactumfang und dieselbe rhythmische Gliederung haben: beide müssen entweder $^3/_8$- oder $^2/_4$-Tact sein. Die alten Rhythmiker überliefern nun auch, dass es einen Dactylus gibt, der dem Trochäus im Rhythmus gleich steht und dessen erste Länge keine zweizeitige, sondern eine irrationale von einem zwischen der zweizeitigen Länge und der einzeitigen Kürze in der Mitte stehenden Zeitumfange ist. Man ist übereingekommen, solche verkürzte, dem Trochäus ähnliche Dactylen als kyklische Dactylen zu bezeichnen. Die genauere Messung der Silben des kyklischen Dactylus ist von den Alten nicht angegeben. Man wird aber kaum ein Bedenken tragen, anzunehmen, dass sie dabei einen $^3/_8$-Tact im Auge hatten, dessen letztes Achtel mit der Schlusskürze des Dactylus zusammentrifft, während die erste Kürze desselben nicht die ganze Dauer des zweiten Achtels hat, sondern kürzer als dieselbe ist. Tactiren wir nämlich die drei Achtel: „ein —, zwei —, drei —", so wird die erste Kürze des Dactylus zwischen „zwei" und „drei" fallen. Die moderne Tactform, welche diesem dreizeitigen Dactylus entsprechen würde, würde folgende sein:



so dass sich also die Archilochische Periode

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ◡ — ⏓

durch unsere Noten folgendermaassen ausdrücken liesse:

$\frac{12}{8}$ ♩. ♬ ♩. ♬ ♩. ♬ ♩. ♬ | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩ 𝄾 |

Aber völlig genau würden wir durch Statuirung einer solchen Messung der Forderung der alten Theoretiker nicht nachkommen. Diese verlangen nämlich, dass innerhalb ein und desselben Tactes jedesmal die Länge in ihrem Zeitumfange doppelt so gross sein muss wie die ihr unmittelbar folgende Kürze, und dies ist bei der Messung

(a)

nicht der Fall, denn hier ist die erste Länge dreimal so lang wie die ihr folgende Kürze. Um die theoretische Bestimmung der Alten genau durch unsere Notirung einzuhalten, müssen wir die Triolenform in Anwendung bringen

(b)

eine Notirung, welche besagt, dass die beiden ersten Noten zusammen den Zeitumfang eines Viertels haben und dass zugleich die erste dieser Noten doppelt so lang als die zweite ist. Man sieht aber sogleich, dass der Unterschied zwischen den mit (*a*) und (*b*) bezeichneten Tactformen nur ein theoretischer ist, denn das Ohr hört ihn nicht.

So viel über die dreizeitigen Dactylen des Archilochus. Archilochus ist nicht bloss der erste, welcher den trochäischen und jambischen $^3/_8$-Tact aus dem Volksliede in die Kunst eingeführt hat, sondern er hat diesen Tact auch durch die Form des Dactylus ausgedrückt, und diese Sylbengruppe, die bis dahin lediglich ein gerader $^2/_4$-Tact gewesen war, auch zum Träger des $^3/_8$-Tactes gemacht. Die spätere Zeit hat diese Neuerung des Archilochus in der umfassendsten Weise ausgebeutet; wir müssen es schon hier als etwas für die Stellung des Archilochus und der späteren Kunst ungemein Charakteristisches im Voraus erwähnen, dass die letztere in ein und derselben rhythmischen Reihe die trochäischen und kyklisch-dactylischen Formen mit einander vereint, z. B.

— ◡, — ◡ ◡, — ◡, —

während Archilochus sich noch die Schranke auferlegt, dass er zwar eine kyklisch-dactylische und eine trochäische Reihe zu ein und derselben Periode vereint, aber jede der hier vereinten Reihen ist an sich eine ungemischte, lediglich aus Dactylen oder lediglich aus Trochäen bestehende Reihe.

Der von Plutarch aufgenommene Bericht legt dem Archilochus ausser den bisher besprochenen Rhythmen auch noch den kretischen Rhythmus d. h. den $^5/_8$-Tact sowie den Päon epibatus d. i. den $^5/_4$-Tact bei. Dies ist sicherlich ein Irrthum. Denn wir finden nicht bloss in den Archilocheischen Fragmenten ganz und gar nichts, was hierauf hindeutet, sondern wir besitzen auch das ausdrückliche Zeugniss des Glaukus von Rhegium, dass sich Archilochus dieser Rhythmen nicht bedient habe. Wir werden bei Olympus und Thaletas von diesen fünftheiligen Tacten zu reden haben. Endlich fügt jener Bericht hinzu: „Von Einigen wird dem Archilochus auch die Erfindung des elegischen Maasses zugeschrieben.“ Dies Maass ist allerdings häufig von ihm gebraucht worden, und er ist mit Kallinus der älteste Dichter, von dem die spätere Zeit elegische Disticha besass, aber der Erfinder ist er ebenso wenig wie Kallinus, dem Andere den frühesten Gebrauch dieses Metrums zuschreiben. Wir müssen uns auch hier an Glaukus anschliessen, nach welchem der Aulode Klonas, der Componist elegischer Nomoi, älter als Archilochus ist.

Es wäre hier nun auch noch der Ort, von der strophischen Gliederung bei Archilochus zu reden, leider aber sind wir gerade über diesen Punkt bei der Lückenhaftigkeit der Fragmente nicht genau unterrichtet. Insonderheit geben uns seine in jambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern gehaltenen Gedichte keinen Anhaltepunkt, um hier irgend eine strophische Anordnung erkennen zu lassen. Und doch kann kaum daran gezweifelt werden, dass diese Gedichte nicht durchcomponirt waren, wie es bei den Nomen des Terpander der Fall war, sondern dass jedesmal nach einer bestimmten Anzahl von Versen dieselbe Melodie wiederholt wurde. Die Gedichte aus wechselnden Versen, z. B. aus jambischen Trimetern und Dimetern, sind entschieden strophisch, und zwar waren hier entweder je zwei oder je drei Reihen zu einer einheitlichen Strophe vereint; die eingehendere Erörterung dieser Archilocheischen Compositionsmanier gehört indess der speciellen Metrik an.

II. Die Entasis nicht homogener Rhythmen. Die zweite Kategorie der Archilocheischen Neuerungen bezeichnet der Plutarchische Bericht zunächst als *τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν* und führt sie weiterhin folgendermaassen im Einzelnen aus: *ἥ τε τοῦ ἰαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ηὐξημένου ἡρῴου εἴς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν.* Dies sind drei Verbindungen: 1) die Anfügung eines jambischen Rhythmus zum Päon epibatus. Was der Päon epibatus ist,

steht durch die Ueberlieferung völlig fest, nämlich ein $^5/_4$-Tact mit einem Auftacte von zwei Vierteln, dargestellt durch fünf Längen – – –́ – –. Diesem $^5/_4$ Tact soll Archilochus einen jambischen Rhythmus hinzugefügt haben. Es ist nicht gesagt, wie diese Verbindung verstanden werden soll, ob die Verbindung eines Päon epibatus und Jambeions zu einer einheitlichen Periode gemeint ist, oder ob von einer Composition die Rede ist, deren erster Theil den Päon epibatus und deren zweiter Theil den Jambus zum Rhythmus hat. Für das letztere spricht die Analogie einer Composition des Olympus, welche nach Plut. 33 in der Introduction aus epibatischen Päonen besteht, während der Hauptheil in Trochäen gehalten ist. Dies ist die einzige genauere Notiz, die wir über die Anwendung des Päon epibatus besitzen. 2) Die Anfügung eines erweiterten heroischen Metrums d. i. der Periode

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

an das Prosodiakon. Bei dem letzteren werden wir zunächst an das zusammengesetzte Prosodiakon

⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

zu denken haben, dessen Anwendung bei Archilochus gesichert ist; möglicher Weise kann aber auch das einfache Prosodiakon

⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

gemeint sein. Es scheint, als ob in der in Rede stehenden Archilocheischen Composition das Prosodiakon vorausging und das erweiterte heroische Metrum nachfolgte, also etwa

⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

3) Die Anfügung des erweiterten heroischen Metrums an das kretische, also etwa

– ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Alle diese angeblichen Archilocheischen Verbindungen sind uns durchaus räthselhaft, denn wir finden keine Spur in den Fragmenten des Archilochus, dass sich derselbe solcher Metra bedient haben sollte. Am wenigsten nehmen wir an der unter 2 bezeichneten „Entasis" als einem Archilocheischen Metrum Anstoss, aber die an erster und dritter Stelle angegebene „Entasis", in welcher das eine Glied der Verbin-

dung ein Päon epibatus oder ein Kretikon ist, also ein $^5/_4$- oder $^5/_8$-Tact, will uns ganz und gar nicht Archilochisch scheinen. Glaukus von Rhegium, an dem wir festzuhalten haben, erklärt Plut. mus. 10 ausdrücklich von den Päonen und den Kretikern, dass Archilochus diese fünftheiligen Tactformen nicht angewandt habe, sondern dass sie zuerst in der Aulesis des Olympus und der chorischen Musik des Thaletas vorgekommen seien.

III. Melodramatischer Vortrag, Parakataloge. Plutarch nennt in der allgemeinen Aufzählung der Archilocheischen Erfindungen an dritter Stelle die Parakataloge. In der Specialisirung derselben sagt er an dritter Stelle: „Ferner heisst es von Archilochus, dass er es sei, welcher zuerst gezeigt habe, bei jambischen Compositionen die eine Partie zur Begleitung sprechend vorzutragen, die anderen zu singen; späterhin haben auch die tragischen Dichter diesen Gebrauch aufgenommen und Krexos hat denselben auf die Dithyramben-Composition übertragen.“ Ein Blick auf die S. 117 gegebene tabellarische Zusammenstellung wird keinen Zweifel lassen, dass dieser Satz die Ausführung und Erläuterung der Parakataloge sein soll, über deren Bedeutung frühere Ausleger so vielfach geschwankt haben. Was wir sonst von der Parakataloge wissen, steht in den Aristotelischen Problemen 19,6: „Weshalb ist die Parakataloge in den Gesängen etwas Tragisches? Etwa wegen der Ungleichförmigkeit? Denn im Ungleichförmigen liegt der Charakter des Schmerzes auch beim Uebermaasse des Glückes oder Unglückes; das Gleichmässige ist weniger schmerzensvoll“. Wenn Aristoteles sagt: die Parakataloge im Gesange sei etwas Tragisches, so ist ohne Zweifel damit ausgesprochen, dass die Parakataloge in der Tragödie angewandt wird — ebenso ist auch die in Rede stehende Erfindung des Archilochus, von der Plutarch erzählt, später in die Tragödie aufgenommen. Aristoteles bezeichnet ferner die Parakataloge im Gesange als etwas Ungleichmässiges; dies ist auch die in Rede stehende Erfindung des Archilochus, denn sie besteht eben darin, dass die Jamben nicht fortwährend gesungen werden, sondern dass ein Wechsel zwischen Gesang und Recitation eintritt, während die Stimme des begleitenden Instrumentes auch in den recitirten Partien weiter fortgeführt wird. Was also aus dem innerhalb des Plutarchischen Kapitels eingehaltenen Parallelismus hervorgeht, dass ein solcher Wechsel zwichen Gesang und Declamation den Namen Parakataloge führt, dies wird durch die Stelle des Aristoteles in jeder Weise bestätigt. Auch der Name Parakataloge erklärt sich bei dieser Bedeutung in völlig ge-

nügender Weise; er bedeutet „Dazu-Sprechen“, nämlich ein Sprechen zur Begleitung („λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν“ Plut.); es ist durch dies Wort diejenige Seite des bald singenden, bald sprechenden Vortrags bezeichnet, welche eben das Anomale ist, nämlich eben die Sprechpartie; ohne dieselbe würde der Vortrag ein gleichmässiger Gesang sein.

Wir erfahren also, dass diejenige Art des Vortrags, welche wir Neueren den melo-dramatischen Vortrag nennen, den Alten nicht unbekannt war. Er kam in der Tragödie vor, aber sein Ursprung ist älter, denn schon Archilochus hat ihn angewandt, indem er ihn mit dem Gesange abwechseln liess. Er kam dem Berichte des Plutarch zufolge in den Jamben des Archilochus vor, unter denen wir nichts anderes, als die jambischen Trimeter zu verstehen haben. Die jambischen Gedichte des Archilochus wurden also so vorgetragen, dass einzelne Partien gesungen, andere melodramatisch recitirt wurden. Auf uns Moderne würde die Einschiebung von Sprechpartien in den Gesang zunächst den Eindruck des Komischen machen, und in diesem Sinne wird auch Archilochus die Parakataloge verwandt haben, denn gerade seine in Jamben gehaltenen Gedichte sind vorwiegend Spottgedichte. Von dieser Voraussetzung, dass die Parakataloge zunächst etwas Komisches sei, scheint auch Aristoteles auszugehen, wenn er mit Rücksicht auf die Verwendung derselben in der Tragödie die Frage aufwirft: „wie es komme, dass dieselbe einen tragischen Eindruck hervorrufen könne?“ Dass dies recht gut möglich ist, lehren unsere Melodramen, in welchen die Parakataloge ja häufig genug für tragische Süjets verwandt ist.

Da uns nicht ein einziges jambisches Gedicht des Archilochus erhalten ist, kann auch kein Versuch gewagt werden, über die beiden Seiten der Archilocheischen Parakataloge mit Hülfe des poetischen Textes ins Klare zu kommen und etwa die Frage nach einer strophischen Gliederung den Trimeter damit in Zusammenhang zu bringen, die sonst nahe genug liegen würde. Der volksmässigen Weise, der die ganze Kunst des Archilochus angehört, würde die Annahme angemessen sein, dass der Anfang der Strophen oder wie man die einzelnen Abschnitte des jambischen Gedichtes zu nennen haben würde, unter Instrumentalbegleitung parlando vorgetragen sei, und dass am Strophenschlusse, namentlich bei den hier sicherlich oft angewandten Refrains der Vortrag in einen eigentlichen Gesang übergegangen sei. Dies ist nachweislich alte griechische Volksweise. Es wird uns vom Scholiasten

zu Pind. Ol. 9, 1 erzählt, dass das bei den Olympischen Spielen versammelte Volk einen dreimaligen Refrain

τήνελλα καλλίνικε

gesungen habe zu den Worten, womit der Name eines Siegers verkündet wurde. Mochte auch Name und Vaterland des Siegers jedesmal verschieden sein, so muss doch die Formel der Verkündigung im Uebrigen eine stereotype gewesen sein und dreimal ertönte in diese Formel jener jauchzende Refrain (Pindar nennt ihn Ol. 9, 2 „καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδώς“), so dass die Scholiasten von drei Strophen reden. Diese Situation benutzt Aristophanes in den Acharnern, um den siegenden Trinker Dikaiopolis durch das in Olympia erschallende τήνελλα καλλίνικος zu verherrlichen und das Stück mit einer vom Publikum gewiss sehr beifällig aufgenommenen Effectscene abzuschliessen. Nun bezeichnet Pindar an der oben angegebenen Stelle den jubelnden Olympischen Zuruf als ein Ἀρχιλόχου μέλος und auch die alten Grammatiker sind der Meinung, dass das Volk zu Olympia dem Sieger einen Vers aus einem Archilocheischen Gedichte zugerufen habe. Es gab in der That ein Archilocheisches Gedicht, welches den Herakles als den ältesten Olympischen Sieger feierte; die Scholiasten zu der Stelle des Pindar und der Aristophaneischen Acharner theilen daraus die Verse mit:

Τήνελλα καλλίνικος ὦ χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο,

denn so wird man wohl der von Pindar und Aristophanes gebrauchten Form καλλίνικος und ὦ τήνελλα καλλίνικος gemäss statt der von den Scholiasten gebrauchten Form καλλίνικε zu lesen haben*). Aber sicherlich haben die Alten Unrecht, wenn sie den Olympischen Chor jene Worte aus dem Gedichte des Archilochus entlehnen lassen; der Zusammenhang ist vielmehr der umgekehrte: Archilochus hat den zur Feier des Herakles von ihm entlehnten Refrain ebenso wie später Aristophanes aus dem volksmässigen Zurufe zu Olympia entlehnt, der dort seit alter Zeit in ungeänderter Weise dreimal in die Formel der Siegesverkündigung eingeschaltet wurde. Liegt demnach nicht die Annahme nahe genug, dass Archilochus auch auf die ihm zugeschriebene Erfindung, auf Sprechpartien eine melische Partie folgen zu lassen, durch jene ihm wohlbekannte volksthümliche Weise des dreimaligen τήνελλα

*) Das Metrum ist dasselbe wie Δήμητρος ἁγνῆς καὶ κόρης τὴν πανήγυριν σέβων; bei anderer Lesung werden sich die Worte keinem Metrum fügen.

καλλίνικος, die sicherlich nicht ohne weitere Parallelen dagestanden haben wird, geführt worden sei?

IV. Die Instrumentalbegleitung. Der Plutarchische Bericht führt, nachdem er die neue Rhythmopöie, die Entasis nicht homogener Rhythmen und die Parakataloge als Erfindungen des Archilochus aufgezählt, als vierte Archilocheische Erfindung folgende hinzu: „Die hierzu gehörende Krusis d. i. Instrumentalbegleitung“. Das Wort „hierzu gehörende“ (περὶ ταῦτα) ist nicht bloss auf die Parakataloge zu beziehen, sondern auch die an erster und zweiter Stelle genannten rhythmischen Compositionsarten. In der weiter unten folgende Ausführung dieser vierten Archilocheischen Erfindung heisst es bei Plutarch: „Man glaubt endlich auch, dass zuerst Archilochus die von den Tönen des Gesanges verschiedene Instrumentalbegleitung erfunden habe, während die Alten die Töne des Gesanges überall mit unisonen Instrumentaltönen begleitet hätten.“ Das ist jedenfalls der Sinn der Plutarchischen Worte. Wir haben hiermit die entschiedene Ueberlieferung, dass zwar bei den „Alten“ die Töne des Gesanges und die gleichzeitigen Töne des begleitenden Instrumentes unison waren, dass dagegen bereits Archilochus auf der höheren Entwickelungsstufe der Kunst gestanden, in welcher die Musik zwar nicht innerhalb des Gesanges, aber doch durch den Verein von Gesang und Begleitung zu einer mehrstimmigen geworden ist. Wir haben zwar gesehen, dass der Plutarchische Bericht dem Archilochus einerseits bereits Manches beilegt, was ihm nicht angehört (kretischen Rhythmus und epibatischen Päon), und andererseits ihn als ersten Erfinder von Kunstformen gelten lässt, welche bereits vor ihm vorhanden waren (elegisches Metrum), und so müssen wir denn wohl auch diese Notiz über Archilochus' Art der Begleitung als einen nicht ohne weiteres völlig authentischen Bericht ansehen. Wir haben hier zwei Fragen aufzuwerfen. Einmal: verhält es sich mit dieser Krusis des Archilochus wie mit seinem angeblichen Kretischen und Epibatischen Rhythmus? d. h. gehört die mehrstimmige Musik gleich diesen fünftheiligen Rhythmen erst einer späteren Zeit an? Diese Frage zu bejahen, liegt durchaus kein Grund vor. Der fünftheilige Rhythmus wird durch ein sehr gewichtiges Zeugniss, nämlich durch Glaukus' alte Schrift dem Archilochus abgesprochen, aber der Mehrstimmigkeit Archilocheischer Musik steht in keiner Weise ein Zeugniss entgegen. Vielmehr deutet die uns auf das entschiedenste bezeugte Mehrstimmigkeit der Musik in dem alterthümlichen Tropos spondaikus darauf hin, dass die Ueberwindung der einstimmigen Musik schon in früher Zeit stattgefunden haben muss.

Die zweite Frage ist die, ob Archilochus in Wahrheit der erste Erfinder der Mehrstimmigkeit ist? Und hierauf werden wir wohl die Antwort geben müssen, dass es sich mit der Plutarchischen Angabe über Mehrstimmigkeit des Archilochus ebenso verhält, wie mit dem elegischen Rhythmus, den Plutarch ebenfalls als Erfindung des Archilochus aufführt, obwohl er sicherlich älter ist. Schon die Aulodik des Klonas, die sich des elegischen Rhythmus bediente, muss auch mehrstimmige Musik gekannt haben, und auch dem Terpander werden wir sie schwerlich absprechen können. Freilich waren nicht Alle der Ansicht des Glaukus Rheginus, dass Terpander und Klonas älter als Archilochus seien —, auch der Berichterstatter, dem Plutarch in unserer Stelle folgt, befindet sich in Bezug auf die Rhythmen des Archilochus, wie wir gesehen, in Meinungsverschiedenheit mit Glaukus. Wer also von Glaukus abweichend den Terpander und Klonas für jünger als Archilochus hielt, der konnte immerhin sagen, dass Archilochus der Meister sei, bei welchem zuerst eine mehrstimmige Musik vorgekommen sei, während die Alten nur einstimmige Musik gekannt hätten. Wer aber, wie es durchaus nothwendig ist, in der Chronologie den Glaukus zum Führer nimmt, der wird unter den „Alten, welche die Melodie mit unisoner Krusis begleiteten", nicht den Terpander und Klonas, sondern die dem Terpander vorausgehende Stufe der Musik, die durch mythische Namen wie Orpheus u. s. w. repräsentirt ist, zu verstehen haben.

Etwas weiteres über die von Archilochus angewandte Instrumentalbegleitung ist uns, abgesehen von der oben erörterten Parakataloge, nicht überliefert, wenn nicht, wie es scheint, eine Notiz aus der Schrift *περὶ μουσικῆς* hierher zu ziehen ist, welche Phyllis aus Delus wahrscheinlich noch vor Aristoxenus etwa gleichzeitig mit Glaukus verfasst hat (vgl. Jahn Censorin IX. p. 87). Aus dieser Schrift theilt Athenäus 14, p. 636 b folgende Stelle mit: *ἐν οἷς τοὺς ἰάμβους ᾖδον, ἰαμβύκας ἐκάλουν· ἐν οἷς δὲ παρελογίζοντο τὰ ἐν τοῖς μέτροις, κλεψιάμβους*, d. i. die Instrumente, zu welchen man die Jamben sang, nannte man Jambyken; diejenigen, zu welchen man die metrischen Partien sprach, Klepsiamben. Dies scheinen zwei Seiteninstrumente zu sein, welche nicht beim Vortrage der dramatischen Jamben, sondern von den jonischen Jambographen, zu denen Archilochus gehört, angewandt wurden. Dem widerspricht nicht, dass das eine dieser Instrumente, der Klepsiambus, von Aristoxenus (Athen. 4, 183 f.) zugleich mit der Pektis, Magadis, Sambyke und anderen Seiteninstrumenten zu den aus der Fremde gekommenen, nicht ächt hellenischen Instrumenten gerechnet wird, denn auch bei den

übrigen griechischen Lyrikern des jonischen und äolischen Ostens sind unhellenische Saiteninstrumente im Gebrauch. Nach einer anderen Stelle (Hesych. s. v. κλεψίαμβοι) soll Aristoxenus mit dem Worte Klepsiamben eine bestimmte poetische Gattung des Alkman bezeichnet haben, woraus wenigstens dies hervorgeht, dass dies Instrument schon der älteren Zeit angehört und der Periode des Archilochus mindestens nicht fern steht. Um nun auf die Notiz des Phyllis zurückzugehen, so gebrauchte man die Jambyke, wenn man Jamben sang, den Klepsiambos, wenn man metrische Partien sprach (τὰ ἐν τοῖς μέτροις παρελογίζοντο). Dass unter diesen metrischen Partien Jamben zu verstehen sind, geht wohl aus dem Namen Klepsjambos, aus dem Ausdrucke παρελογίζοντο und aus dem unmittelbar vorhergehenden τοὺς ἰάμβους ᾖδον auf das unzweideutigste hervor. Die Klepsiamben sind demnach die Instrumente, welche bei der Archilocheischen Parakataloge d. h. bei dem Parlandovortrage der Jamben angewandt wurden; der Ausdruck παραλογίζειν hängt hierbei auf das innigste mit παρακαταλογή zusammen und in dem Worte κλεψίαμβος („Täuschiambe") liegt eben der Eindruck des Unerwarteten, den man empfängt, wenn man glaubt, zum Saiteninstrumente wie gewöhnlich einen Gesang zu hören und statt dessen gesprochene Worte vernimmt. Den Klepsiamben gegenüber sind dann die Jambyken diejenigen Saiteninstrumente, deren man sich zur Begleitung eigentlicher Lieder des jambischen Metrums, in denen keine Parakataloge angewandt wurde, bediente.

4. Olympus.

Es waren die Normen der Kitharodik und Aulodik durch Terpander und Klonas bereits festgestellt, als die Griechen durch fremde Musiker, welche aus dem Inneren Kleinasiens herübergekommen waren, mit einem neuen Zweige der musischen Kunst bekannt wurden: nämlich der Auletik. Die Instrumente dieser Fremdlinge, die Auloi, waren freilich längst schon bei den Griechen in Gebrauch, aber die Griechen wandten die Auloi nur als Begleiter des Gesanges an, jetzt hörten sie ein Aulosspiel ohne Gesang, eine reine Instrumentalmusik, eine ψιλὴ αὔλησις. Zugleich hörten sie Melodien in neuen Tonarten, in Dur-Tonarten, von denen sie ganz anderes, als von ihrem nationalen Moll afficirt wurden.

Die fremden Auleten stammten aus Phrygien. Dort sei, sagte man, die Heimath der Auletik. Hyagnis habe sie erfunden, habe sie seinem Sohne und Schüler Marsyas oder Masses und dieser wieder dem

Olympus gelehrt. Das sind die Namen für die alten mythischen Stammväter der Instrumentalmusik auf dem Aulos, die angeblich noch vor der Zeit des troischen Krieges gelebt haben sollen. Sie stehen in derselben Kategorie mit Chrysothemis und Philammon, mit dem Aeolier Orpheus, mit dem Trözenier Ardalus, aber es sind keine Hellenen, sondern Barbaren: ihre Auletik, die des Gesanges entbehrt, ist an sich dem griechischen Geiste etwas Fremdes, und Apollo, der Gott der musischen Kunst der Hellenen, kann jenen barbarischen Musikern nicht anders als feindselig gesinnt sein. Erst spät fand dieser Zweig der Musik in den apollinischen Agonen zu Delphi Zutritt, als ein echt hellenischer Künstler Sakkadas ihn im hellenischen Geiste umgeformt hatte. Erst da, so berichtet Pausanias, befreundete sich Apollo mit der Auletik, die er bis dahin von seinem Heiligthum abgewiesen hatte. Die Sage vom Kampfe des Gottes mit Marsyas und die Rache, die er an ihm für seinen Uebermuth genommen, gehört sicherlich nicht dem traditionellen Sagenkreise jener phrygischen Auleten an, sondern ist erst auf hellenischem Boden in der Reaction altgriechischer Musik gegen diese Weisen der Barbaren entstanden.

Man redete aber auch von einem zweiten Olympus, einem Nachkommen jenes alten mythischen Schülers des Marsyas. Er gilt als eine historische Person; er ist das Haupt der in Griechenland einwandernden Auleten. Krates und Hierax werden seine Schüler genannt. Schon Pratinas, der ältere Zeitgenosse des Pindar und Aeschylos, unterscheidet einen älteren und einen jüngeren Olympus. Plut. mus. 7. Der jüngere Olympus gilt als der Componist der meisten auletischen Nomen, die noch späterhin in Griechenland in grossem Ansehn standen. Manche werden auch auf seinen Schüler Krates oder gar auf den alten Olympus zurückgeführt. Lässt sich auch das historische Factum von einwandernden Auleten in der Zeit nach Terpander und Klonas nicht im Mindesten abstreiten, so muss doch immer fraglich bleiben, ob der Name Olympus nicht ein allgemeiner Gattungsbegriff und ob der sogenannte zweite Olympus überhaupt eine feste historische Persönlichkeit ist. Von den Städten, wo Terpander und Klonas gewirkt, haben wir genaue Kunde, aber keiner der alten Berichterstatter sagt, in welcher Landschaft Griechenlands sich Olympus mit seinen Schülern aufgehalten hat. Wahrscheinlich ist es der dorische Peloponnes, wie aus der Beziehung zwischen Olympus' angeblichem Schüler Hierax und dem Argiverlande hervorgeht.

Wir haben schon oben angedeutet, dass zuerst ein feindlicher

Gegensatz der national-hellenischen Musik gegen diese fremde stattgefunden haben muss. Aber auch sonst sind die Griechen nicht grade spröde in der Aufnahme fremder Culturelemente, und so dürfen wir uns auch nicht wundern, wenn die Auletik des Olympus in der Geschichte der griechischen Musik bald eine grosse und hervorragende Rolle spielt. Man musste die grössere Virtuosität der fremden Musiker in der Behandlung der Auloi anerkennen und so treten phrygische Auleten als Begleiter der Gesänge griechischer Componisten auf. So lässt Alkman seine Chorgesänge durch die Auleten Sambas, Adon und Telos begleiten, Hipponax seine monodischen Lieder durch Kion, Kodalos und Babys, alles Phrygier, wie Athen. 14,624b. berichtet. Aber nicht blos die Virtuosität, sondern auch die Compositionskunst der phrygischen Sänger wird ein bedeutendes Element in der Musik der Hellenen. Als besondere Eigenthümlichkeit muss hierbei hervorgehoben werden, dass Olympus — es sei erlaubt, diesen Namen als Bezeichnung der ganzen Schule zu gebrauchen — es wohl verstand, dem Geiste griechischer Musik Rechnung zu tragen, ganz ähnlich wie vor ihm sich der äolische Musiker Terpander in die Eigenthümlichkeit dorischer Musik eingelebt hat. Olympus bringt seine fremden Durtonarten neben dem altgriechischen Moll zur allmäligen Anerkennung, aber er versucht sich auch selber in der altgriechischen Tonart der Dorier, und wie es scheint mit grossem Glück, denn grade die dorischen Compositionen des Olympus, wie sein Nomos auf Athene, standen in grossem Ansehn.

Die Kitharodik des Terpander und die Aulodik des Klonas zeichnete sich durch eine grosse Maasshaltigkeit in dem für die Melodie verwandten Tonumfange aus. Wir haben gesehen, dass sie in ihren dorischen Melodien bald das *c*, bald das höhere *e*, bald das *a* unbenutzt liessen und durch diese Vereinfachung der Scala einen besonders ehrwürdigen Character der Musik erreichten. Aehnlich auch Olympus, jedoch in einer etwas anderen Weise. Von ihm erzählt nämlich Aristoxenus bei Plut. de musica K. 11.: „in seinen dorischen Compositionen habe er die Melodie häufig mit Uebergehung der Lichanos *g* bald von der Mese *a*, bald von der Paramese *h* unmittelbar auf die Parypate *f* hinübergeführt, er habe sich gewundert über die durch Auslassung des Tones *g* hervorgebrachte grossartige Wirkung der dorischen Melodie und eine in dieser Weise vereinfachte dorische Scala aufgestellt, die von jetzt an den Namen der „Harmonie" oder des harmonischen Tongeschlechtes geführt habe". Das war also die Scala

e f — a h c d e

Noch mehr vereinfacht wurde sie durch die Auslassung eines zweiten Tones, nämlich des Tones *d*

e f — a h c — e

so dass also der auf jedes Halbtonintervall folgende Ganzton ausgelassen wurde. Analog auch in der mit *h* beginnenden Scala, auf welcher, wie wir oben gesehen, plagalisch gebaute Melodien der dorischen Tonart ausgeführt wurden:

h c — e f — a

Da sich die dorische Tonart als ein die Melodie in der Quinte abschliessendes *a*-Moll herausgestellt hat mit der harmonischen Tonica *a*, so fehlt also in der vereinbarten Scala des Olympus die Quarte und die Septime der Tonica. Indess brauchen wir nicht anzunehmen, dass jedesmal zugleich die Quarte und Septime gefehlt hätten, gewöhnlich wurde wohl bloss nur die Quarte ausgelassen. Die Notentabellen des Alypius lassen zwar für die Transpositionsscalen des enharmonischen Geschlechtes jeden auf ein Halbtonintervall folgenden höhern Ganzton aus

A H c (d) e f (g) a h c (d) e u. s. w.
d e f (g) a b (c) d e f (g) a
G A B (c) d es (f) g a b (c) d

und ebenso für das Systema synemmenon

e fis g (a) h c (d) e f (g) a
A H c (d) e f (g) a b (c) d
d e f (g) a b (c) d es (f) g

aber Alypius lebte zu einer Zeit, wo das enharmonische Tongeschlecht längst aus dem practischen Gebrauche verschwunden war, und dass auf den letzteren ganz und gar keine Rücksicht genommen ist, davon werden wir uns weiter unten bei der enharmonischen Behandlung der phrygischen Tonart völlig überzeugen. Ein viel älteres Verzeichniss von Notenscalen des enharmonischen Tongeschlechtes ist uns durch Aristides p. 21 mitgetheilt: es seien dies die Scalen, welche die „ganz Alten“ (πάνυ παλαιότατοι) für die enharmonischen Tonarten gebrauchten. Unter diesen „ganz Alten“ haben wir Musiker aus der Vor-Aristoxenischen Zeit zu verstehen, von denen weiterhin die Rede sein wird. Hier ist für die enharmonische Doristi folgende Scala aufgestellt

d e f (g) a h c (d) e

Unterhalb des tiefsten Tones der dorischen Scala ist hier noch der Ton *d* hinzugefügt, innerhalb der dorischen Octav von *e* bis *e* ist der Ton *g*

und *d* ausgelassen. Die Hinzufügung des tiefen Tones *d* muss ihren Grund haben. Die dorischen Melodien waren gewöhnlich plagalisch gebaut und wurden auf dem heptachordischen Synemmenensysteme ausgeführt

Mese (über *e*), Nete syn. (über *a*)

h c d e f (g) a

Gibt die dorische Scala der „ganz Alten" unterhalb *e* ausdrücklich den Ton *d* an, so kann dies keinen andern Sinn haben als diesen, dass, wenn man in der Melodie unterhalb des dorischen Schlusstones *e* hinabstieg, in diesem Falle der Ton *d* nicht ausgelassen wurde. Es wurde alsdann in der enharmonischen Behandlung der Doristi bloss der Ton *g* ausgelassen. Nahm man also die enharmonische Doristi auf dem heptachordischen Synemmenonsysteme, in welchem der dorische Schlusston *e* die Mese war, so fehlte bloss der Ton *g*. Es ist nun aber leicht nachzuweisen, dass dies das System war, auf welchem Olympus die Doristi ausführte. Aristoxenus sagt nämlich bei Plut. 11, dass man in der auf Olympus folgenden Zeit innerhalb des Halbtonintervalls nach Wegnahme des darauf folgenden Ganztonintervalles den enharmonischen Viertelton eingefügt und hierdurch das Halbtonintervall zu einem Pyknon gemacht, d. h. mit dicht nebeneinanderstehenden Tönen angefüllt habe, aber in der Musik des Olympus sei dieser Viertelton noch nicht angewandt; „denn es ist klar, dass das Pyknon in der Mese, welches man jetzt anwendet, nicht von jenen alten Componisten Olympus herrüht." Indem hier Aristoxenus das „Pyknon der Mese" nennt, hat er deutlich das Synemmenonsystem im Auge, auf welchem die Töne *e* (die Mese) und *f* (die Trite synemmenon) späterhin durch einen dazwischentretenden Viertelton zum Pyknon wurden; bei Olympus war jenes Halbtonintervall der Mese (*e*) und der Trite synemmenon (*f*) noch ein ungetheiltes. Hat man also noch späterhin die enharmonische Doristi auf den Synemmenonsysteme ausgeführt, so muss dies Olympus um so mehr gethan haben, als auch seine Vorgänger Terpander und Klonas sich zur Ausführung dieser Tonart des Synemmenonsystemes bedienten. Wir haben S. 9 gesehen, dass das alte heptachordische und octachordische System späterhin durch tiefere Töne, das sog. Tetrachord hypaton erweitert wird. Im 19. Capitel des Plutarch, in welchem gesagt wird, dass sich Olympus für die Phrygische Tonart des Synemmenonsystems bedient habe, heisst es unmittelbar weiter, dass man sich in der alten Zeit bei dorischen Melodien aus Rücksicht auf das Ethos

des Tetrachordes hypaton enthalten habe. Hieraus folgt auch für den unmittelbar vorhergenannten Olympus, dass er bei seiner enharmonischen Doristi die tieferen Töne des Tetrachordes hypaton nicht angewandt, sondern sich für diese Tonart lediglich auf die alten Terpandrischen Scalen beschränkt habe.

Ausführung der Doristi auf dem Synemmenon-Heptachorde.

				Mese		Paranete	Nete
bei Terpander	*h*	*c*	*d*	•	*f*	*g*	*a*
im Tropos spondaikos .	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	(*a*)
bei Olympus	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	(*g*)	*a*

Im Tropos spondaikos enthielt man sich für den Gesang der Nete *a*, ohne sie jedoch aus der Begleitung auszuschliessen. In ähnlicher Weise ist Olympus enthaltsam in den ihm zu Gebote stehenden Tönen der Scala, aber statt des Tones *a* (der Nete synemmenon) lässt er den Ton *g* (die Paranete synemmenon) aus. Das Dorische hat sich als ein *a*-Moll herausgestellt, dessen Melodie in der Quinte *e* schliesst. Wir können hiernach sagen, die Melodie des Tropos spondaikos verschmäht die Tonica *a*, die Melodien des Olympus verschmähen die Moll-Septime *g*. Diese letztere Art der Melodiebehandlung nannte man die „Harmonia" oder das „enharmonische Tongeschlecht". Die Einfügung eines uns Modernen fremden Vierteltones, den die späteren Musiker mit der Auslassung des Tones *g* verbinden, war dem Olympus noch unbekannt.

Am wichtigsten wird die Schule des Olympus durch die Einführung der Durtonart. Bis dahin kannte die griechische Musik nur eine Molltonart, in der die Melodie bald in der Prime, bald in der Quinte (bald in der Terze) abschliesst und die hiernach als Dorisch, Aeolisch (Böotisch) bezeichnet oder auch wohl mit gemeinsamen Namen Dorisch, der dann die äolische und böotische Species der Molltonart inbegriff, genannt wurde. Schon durch diese Bezeichnung nach griechischen Stämmen gibt sich die Molltonart als eine national-griechische zu erkennen. Die Durtonarten führen den Namen Phrygisch und Lydisch. Ihr Dur-Character darf nach dem im ersten Kapitel dargelegten als sichere Thatsache angesehen werden. Die bisherige Ansicht war freilich eine andere. Man erblickte nur in der Lydischen eine Durtonart, und zwar sollte dieselbe, weil die alten Techniker die Octavengattung *c* — *c* die Lydische nennen, genau unserem *c*-Dur entsprechen; die Phrygische Tonart, deren Octavengattung von *d* — *d* geht, sollte unser *d*-Moll mit erhöhter Sexte (*h* statt *b*) sein und mit unserem dorischen Kirchentone zusammenfallen. Dem gegenüber müssen wir den Satz aufstellen, dass

sowohl das antike Lydisch wie das antike Phrygisch eine die Melodie in der Quinte abschliessende Durtonart ist; beide Durtonarten unterscheiden sich von einander und von unserem modernen Dur durch die Eigenheit, dass das Lydische Dur eine übermässige Quarte und das Phrygische Dur eine verminderte Septime hat: jenes ist ein *f*-Dur mit *h* statt *b*, dieses ein *g*-Dur mit *f* statt *fis*. Sehen wir davon ab, dass die Melodie nicht in der Prime, sondern in der Quinte schliesst, so ist das antike Lydisch genau dieselbe Tonart, welche als Kirchenton den Namen Lydisch trägt; das antike Phrygisch muss in gleicher Weise mit dem Mixolydischen Kirchentone identificirt werden. Wir wollen die Gründe für diese unsere Auffassung nicht wiederholen. Die Früheren erblickten ohne weiteres in dem jedesmaligen Schlusstone der Octavengattungen die Tonica der gleichnamigen Tonart. Es hat sich aber aus den über die Begleitung des dorischen Tropos spondaikos erhaltenen Nachrichten aufs entschiedenste herausgestellt, dass nicht der tiefste Ton oder die Hypate meson der dorischen Octavengattung (*e*), sondern vielmehr der vierte Ton oder die Mese (*a*) der tonische Grundton ist. Dies stimmt völlig mit der in den Problemen des Aristoteles enthaltenen Angabe, dass die Mese derjenige Ton ist, welcher für die harmonische Bedeutung die grösste Wichtigkeit hat, dass nach ihm gestimmt wird, dass er am häufigsten in der Krusis vorkommt und dass, wenn man ihn verlassen hat, man doch schliesslich immer wieder zu ihm zurückkehrt, d. h. also, dass er im Schlussaccorde gebraucht wird. Die Probleme reden aber nicht etwa bloss von der Mese der dorischen Tonart, sondern von der Mese überhaupt, — ihnen zufolge müssen wir auch für die phrygische und für die lydische Tonart der Mese diese Bedeutung des tonischen Grundtones geben.

Hierbei ist der S. 12 dargelegte Unterschied der dynamischen und thetischen Benennung der Töne festzuhalten. Die thetische Benennung besteht darin, dass der tiefste Ton der dorischen, lydischen und phrygischen Octavengattung die dorische, lydische oder phrygische Hypate, der zweite die dorische, lydische oder phrygische Parahypate, der dritte Ton die dorische, lydische und phrygische Lichanos, der vierte Ton die dorische, lydische und phrygische Mese u. s. w. genannt wird.

	Hypate	Para-Hypate	Lich.	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete
Dorisch . .	e	*f*	*g*	a	*h*	*c*	*d*	e
Phrygisch . .	d	*e*	*f*	g	*a*	*h*	*c*	d
Lydisch . .	c	*d*	*e*	f	*g*	*a*	*h*	c

Was die Probleme von der Mese sagen, dass sie am häufigsten von allen Tönen (in der Begleitung) gebraucht würde, dass sie stets im Schlusse vorkäme, dass wenn sie falsch gestimmt wäre, auch alle übrigen Töne der jedesmaligen Composition falsch erklängen, dass sie der Melodie ihr eigentliches Colorit gebe; mit Einem Worte, dass sie Tonica sei: Alles dies hat nur unter der Voraussetzung Sinn, dass die thetische Mese gemeint sei. Denn im Falle man annimmt, es sei hier die dynamische Mese gemeint, so führt dies in Widersprüche, welche absolut nicht aufzulösen sind.

Hieraus folgt, dass der Ton *g* die Phrygische Tonica, der Ton *f* die Lydische Tonica sei muss, dass also die Phrygische Tonart ein *g* Dur mit verminderter Septime, die Lydische Tonart ein *f*-Dur mit übermässiger Quarte ist. In der Doristi, Phrygisti und Lydisti ist die thetische Mese der harmonische Grundton oder die tonische Prime, die thetische Hypate (oder deren Octav, die Nete) d. i. Unterquarte (oder Oberquinte) ist der Schlusston der Melodie.

Es haben die Worte Dorisch, Phrygisch, Lydisch dann aber noch eine generelle Bedeutung. Es schliesst nämlich nicht immer die Melodie in der Quinte, sondern sie kann auch in der Terz oder wie bei uns in der Prime schliessen. Im letzteren Falle ist der Schlusston der Melodie mit dem harmonischen Grundtone identisch. Schliesst die Molltonart nicht in der Quinte *e*, sondern in der Prime *a*, so heisst sie mit speciellem Namen nicht Dorisch, sondern Aeolisch oder Hypodorisch, aber sehr häufig wird auch diese Aeolische oder Hypodorische Art der Melodieführung unter dem Namen Dorisch inbegriffen. Dasselbe ist nun auch, wie sich gleich zeigen wird, mit dem Namen Lydisch und Phrygisch für die beiden Durtonarten der Fall. Die gewöhnliche Nomenclatur für die Durtonarten haben wir bereits oben auseinandergesetzt; es wird für eine eingehendere Untersuchung über die antiken Durtonarten, der wir uns jetzt unterziehen müssen, förderlich sein, wenn wir dem Leser hier jene Nomenclatur nochmals vorführen:





Unsere Untersuchung schliesst sich am besten an dasjenige an, was die Alten vom Ursprunge der Durtonarten berichten. Von dem Dithyrambiker Telestes überliefert Athen. 14, 625 die Verse: „Bei den Bechern der Griechen zum Aulos-Schall sangen zuerst des Pelops Gefährten der Göttermutter ein Phrygisches Lied, und andere von ihnen einen lydischen Hymnus zu der Harfen hochstimmigem Ton". Hier wird die erste Einführung der phrygischen und lydischen Tonart auf die mythische Einwanderung des Lydiers Pelops zurückgeführt. Auch hier sind es Barbaren aus Asien, welche den Hellenen die Durtonarten zuführten. In dieser Weise durfte die Poesie das Aufkommen der ausländischen Tonarten mit einem alten für die Sagengeschichte Griechenlands berühmten Namen verknüpfen. Aber in Wirklichkeit gehört es erst der historischen Zeit an. Wird von den späteren Musikern Olympus als derjenige bezeichnet, dem sie diese Tonarten verdanken, so beruht dies unzweifelhaft in der Tradition der nach Olympus' Namen sich nennenden Auletenschule. Von besonderer Wichtigkeit ist unter den Berichten der späteren Musiker eine Stelle des Plutarch: das 14. 15. und 16. Kapitel in der Schrift de Musica nämlich gibt einen Commentar zu den von Plato rep. 3, 399 genannten Tonarten in folgender Reihenfolge:

	Plato	Plut.
klagend . . .	Mixolydisti . .	Lydische Harmonie
	Syntonolydisti	Mixolydische
ausgelassen .	chalara Iasti	epaneimene Lydisti
	chalara Lydisti	Iasti
	Doristi	Doristi
	Phrygisti	

Man sieht, dass hier die von Plato gemachten Kategorien innegehalten sind, nur dass innerhalb der ersten und zweiten Kategorie die Ordnung der zu einer jeden gehörenden Tonarten umgekehrt ist. Der Commentar sagt:

„Die Lydische Harmonie verschmäht Plato, weil sie hoch und für das Klagelied geeignet ist. So sagt man auch, dass ihr erstes Auf-

kommen den Klageliedern angehört habe. Denn wie Aristoxenus im ersten Buche über die Musik berichtet, hat zuerst Olympus die Klagen beim Tode des Pytho durch lydische Harmonie in einer auletischen Composition dargestellt. Einige sagen, dass diese Composition (μέλος) von Anthippus herrühre. Pindar sagt in den Päanen, dass bei der Hochzeit der Niobe die Lydische Harmonie zuerst von Anthippus dem Chore gelehrt sei. Andere lassen zuerst den Torebos dieser Tonart sich bedienen, wie Dionysius mit dem Beinamen Jambus referirt".

Was hier aus Aristoxenus' Geschichte der Musik mitgetheilt wird, bezieht sich auf eine feste historische Thatsache. Von allen auletischen Compositionen der späteren Zeit war der sogenannte Nomos Pythios der angesehenste; mit ihm trat Sakadas in den Agonen zu Delphi auf und brachte hierdurch die Auletik im delphischen Agon zu bleibender Anerkennung, während hier früher von allen Zweigen der Musik nur die Kitharodik sanctionirt war. Wie wir später zu berichten haben, malte dieser auletische Nomos die einzelnen Scenen des Kampfes zwischen Apollo und dem Pythischen Drachen, darunter auch die Scene vom Tode des Ungeheuers. Es ist dies ein Thema, dem sich die griechischen Musiker, um hier einen Vergleich mit unserer Zeit zu ziehen, etwa mit derselben Vorliebe zuwandten, wie die christlichen Musiker dem Stabat mater, und welches gewiss auf die mannigfachste Weise componirt war. In dem Nomos Pythios des Sakadas kam die hier dem Olympus zugeschriebene Klagescene über den Tod des erlegten Pythischen Ungeheuers nicht vor. Aber ehe der Pythische Nomos in der Agonenfeier der delphischen Spiele zugelassen wurde, mochten schon lange vorher dergleichen auletische Compositionen bei anderen Apollinischen Festen aufgeführt sein. Als eine solche haben wir die Pythische Composition des Olympus anzusehen, in welcher dieser bei Gelegenheit der Todesscene die Lydische Tonart anwandte; bei Sakadas folgte unmittelbar auf den Tod die Siegesfreude, bei dem älteren Olympus die Klagen der dem besiegten Menschen- und Götter-Feinde verwandten und befreundeten Dämonen der Umgegend, denn anders werden wir uns die Situation des Klageliedes wohl schwerlich zu denken haben. Von den Compositionen des Olympus hatten sich, wie wir weiterhin sehen werden, auch in der späteren Zeit noch viele erhalten — auch eine Phrygische Composition desselben wird von Aristoxenus eingehend besprochen Plut. 33 — zu ihnen gehörte eben der Pythische Epikedeios auf Pytho, von welchem Aristoxenus redet. Wir müssen es diesem Gewährsmanne wohl glauben, dass dies das

älteste Beispiel lydischer Tonart war, und werden, wie wir auch immer über die Persönlichkeit des Olympus denken mögen, auch dies festzuhalten haben, das es nicht von Sakadas oder einem der späteren Auleten herrührte, sondern auf die Schule der einer früheren Generation angehörenden ausländischen Musiker, deren Eigenthümlichkeit man mit dem Namen des Olympus bezeichnete, zurückging. Es muss ein durch seine Alterthümlichkeit characteristisches Melos gewesen sein. Denn andere nannten als den ersten Urheber desselben den Anthippus — so ist ohne Zweifel statt des Wortes Melanippides zu lesen, welches sich hier in den Handschriften des Plutarch findet —: dies ist ein mythischer Musiker in der Tradition der Olympischen Sängerschule, der etwa dieselbe Bedeutung wie der „alte" Olympus, wie Hyagnis und Marsyas hat. Auch Pindar hatte seiner in den Päanen erwähnt, und ihn als denjenigen genannt, welcher zur Hochzeitsfeier der Niobe ein Chorlied in lydischer Tonart habe singen lassen. Neben ihm wurde auch Torebus als der alte Erfinder der Lydisti genannt. Der Name klingt ganz ausländisch; welche Stelle er in der mythischen Tradition der fremden Auleten hatte, ist uns durch Nikolaus Damascenus bei Steph. Byz. s. v. Τόῤῥηβος überliefert worden, welcher erzählt, dass am lydischen See Torrebia die Nymphen gesungen, und dass Torrebus, der sich hierher verirrte, dem Gesange gelauscht und die Melodien, die er gehört, den Lydern gelehrt habe. „Deshalb wurden — wie Nikolaus hinzusetzt — die Lieder Torrebia genannt". Toreb muss also ein lydisches Wort sein, welches Gesang oder auch wohl Sänger bedeutet; der Name des mythischen Musikers ist vom „Gesange", aber nicht umgekehrt der Gesang nach dem Musiker benannt worden. Es ist nicht ohne Wichtigkeit, dass Plutarch nicht unterlassen, seine Quelle für die Sage von Toreb als Erfinder der lydischen Tonart namhaft zu machen, nämlich den Dionysios Jambus, den Lehrer des Aristophanes von Byzanz. Es geht daraus hervor, dass dieselbe bereits der klassischen Zeit des Griechenthums angehört, also alt ist und entschieden auf das Festhalten alter einheimischer Mythen in der aus der Fremde gekommenen Sängerschule des Olympus hinweist.

Gehen wir nun näher auf die durch jenen Olympischen Epikedeios zuerst in Aufnahme gebrachten Lydisti ein. Es ist dies klagende Lydisch nicht das durch die Octavengattung *c—c* bestimmte, also nicht ein *f*-Dur mit übermässiger Quarte, in welchem die Melodie mit der Quinte *c* schliesst, sondern vielmehr diejenige Species der Lydisti, welche den besonderen Namen Syntono-Lydisti oder Syntonos Lydisti führt und

dadurch charakterisirt ist, dass die Melodie der lydischen Durtonart in der Terze schliesst. Dies geht aus zweierlei Gründen hervor. Erstlich: Man blicke auf die S. 145 hingestellte Parallele zwischen den Tonarten des Plato und den in unsern Capiteln der Plutarchischen Schrift besprochenen Tonarten. Sie wird keinen Zweifel lassen, dass diese Kapitel einen Commentar dazu liefern sollen. Dies ist auch in ihnen selber aufs klarste ausgesprochen. Bei dem hohen Ansehen, in welchem Plato bei den Musikern stand, kann die Abfassung solcher Commentare nicht befremden. Wir besitzen einen noch älteren Commentar bei Aristides S. 21, der von einem vor-aristoxenischen Musiker herrühren muss; auch unser Commentar, der an werthvollen Notizen fast überreich ist, ist sichtlich ein Auszug aus einer älteren Arbeit. Jene Parallele zwischen Plato's Stelle und dem Plutarchischen Commentar dazu zeigt nun ohne weiteres, dass dasjenige, was Plutarch Lydische Tonart nennt, nicht die Lydische Octavengattung *c*—*c* ist (diese wird überhaupt von Plato nicht aufgeführt), sondern die Syntonolydische Octavengattung *a*—*a*. Plutarch hat hier die Terzen-Species des lydischen Dur schlechthin mit dem Namen Lydisch benannt, der als specieller Name die parallele Quinten-Species, von der man als der Normalform ausging, bezeichnet. In gleicher Weise begreift Plato selber die Primenspecies der Molltonart unter dem Namen Dorisch, der zunächst nur der parallelen Quintenspecies gebührt. Zweitens: Plutarch berichtet, dass von Anderen Anthippus als Erfinder des lydischen Melos genannt werde, welches Aristoxenus als Composition des Olympus kennt. Pollux unterscheidet in der Aufzählung der für den Aulos gebräuchlichen Tonarten (4, 78) das Lydische und Syntonolydische, aber nicht beim Lydischen (in *c*), sondern beim Syntonolydischen (in *a*) macht er den Zusatz, dass dies die Erfindung des Anthippos sei.

Hieraus folgt mit Nothwendigkeit: Das klagereiche Lydisch im Epikedeios des Olympus, der Sage nach die Erfindung des Anthippus, ist diejenige Species des lydischen Dur, welche den Namen Syntonos Lydisti führt. Man hat es früher sehr auffallend gefunden, dass die Alten der Lydischen Tonart den Charakter des Klagenden zuschreiben, und wir haben sogar den Versuch erleben müssen, dass man eben deswegen sich nicht gescheut hat, die gesammte Tradition über die Octavengattungen umzukehren und die lydische Octav der Alten als Octavengattung *e*—*e*, die Dorische Octav als die Octavengattung *c*—*c* den feststehenden Angaben der Techniker zum Trotz herauszudeuten.

Wir müssen sagen: das klagende Lydisch des Olympus ist ein syntonisches Lydisch d. i. ein lydisches Dur, dessen Melodien in der Durterz abschliessen. Nun ist aus später Zeit eine kleine Melodie dieser Art auf uns gekommen, die wir in der Beilage mittheilen. Sie ist wie die lydischen Melodien des Olympus nicht für den Gesang bestimmt, sondern gehört der Instrumentalmusik an, ist unstreitig eine auletische Melodie, da uns Pollux das Syntonolydische nur als eine Tonart der Auloi, aber nicht der Saiteninstrumente nennt. Von den Olympischen Melodien unterscheidet sie sich zunächst durch ihren grösseren Tonumfang, aber auch sonst mag die alte Olympische Behandlungsweise der Tonart in jener Periode der Kaiserzeit, der unsere Melodie angehört, längst verschwunden sein. Nicht zu übersehen hierbei ist dies, dass in ihr der Terzenschluss nur zweimal angewandt ist, aber gerade der Terzenschluss ist es, was dem lydischen Dur vorwiegend den Charakter des Klagenden verleiht. Wir müssen hier wiederum auf unsere in der Durterz schliessenden Volkslieder verweisen, von denen wir eines in der authentischen Singweise des Volkes mitgetheilt haben (S. 74). Man schliesse die einzelnen periodischen Sätze dieses Liedes in der Prime *g*, statt in der Terz *h*, so wird es zu einer vulgären Durmelodie und hat ganz und gar keinen wehmüthigen klagenden Charakter. Die Prime gemahnt wie eine bestimmte Aussage, eine feste Willenserklärung, die Terz, wenn sie nicht zur Prime zurückführt, gleicht einer Frage, auf die wir vergebens eine Antwort erwarten. Unsere heutige kunstmässige Musik wendet mit wenigen Ausnahmen, die wir kaum als solche bezeichnen dürfen, nur Primenschlüsse an, auf die ihr ganzer Charakter basirt ist. Die griechische Musik geht für die Durtonarten von den Terzen- und Quintenschlüssen aus, Primenschlüsse werden hier erst später angewandt und für das Lydische Dur kommen dieselben, wie sich zeigen wird, sogar erst in der Zeit nach den Perserkriegen auf. Abgesehen davon, dass die Griechen unsere heutige Durtonart mit natürlicher Quarte und grosser Septime überhaupt nicht kennen, treten ihnen die ihnen eigenthümlichen Gestaltungen der Durtonart (mit übermässiger Quarte und mit verminderter Septime) zunächst in Melodien entgegen, welche in der Terze oder in der Quinte abschliessen; Jahrhunderte gingen hin, ehe sie Durmelodien mit Primenschlüssen bildeten. Bei jener ursprünglichen Melodiegestaltung mussten natürlich die Alten durch ihre Durtonart ganz anders afficirt werden, als wir Modernen durch unser heutiges Dur, sie mussten bei den in der Durterze schliessenden Melodien den Eindruck

des Wehmüthigen und Klagenden empfinden, und als sie später mit Durmelodien, die nach unserer Weise in der Prime schliessen, bekannt werden, mussten sie diese mit einem ganz anderen Ohre als wir Modernen hören, die lediglich nur an diese Primenschlüsse gewöhnt sind, und es darf nicht auffallen, dass sie in diesen späteren Durmelodien mit schliessender Prime etwas Uebermüthiges und derb Sinnliches finden, oder wie Plato will, ein Ethos, welches für ausgelassene Gelage geeignet sei.

Während die eine der beiden Durtonarten (die lydische), die den Griechen durch die fremdländischen Auleten zugeführt wurden, zunächst durch Melodieschlüsse in der Terze charakterisirt war, schlossen die Melodien der zweiten Durtonart, die sich von jener durch natürliche Quarte und verminderte Septime unterschied, zunächst in der Quinte. Dies ist das Phrygische Dur (Octavengattung *d—d* mit der thetischen Mese *g* als harmonischem Grundton oder der Tonica). Der Quintenschluss bedingt einen von dem Terzenschlusse wesentlich verschiedenen Charakter. Beide Arten von Melodieschlüssen weichen darin gemeinsam von dem Primenschlusse ab, dass ihnen die durch diesen bedingte Festigkeit und Bestimmtheit fehlt, aber der Grad des ihnen eigenthümlichen Unbestimmten ist ein verschiedener, für den man einen annähernden Ausdruck findet, wenn man sagt: bei einer schliessenden Terz fragen wir um eine Antwort zu erhalten; die schliessende Quinte ist eine Frage, die überhaupt keine Antwort erwarten lässt, ein Ausruf der Rathlosigkeit, eine Negation individueller Bestimmtheit. Dieser Charakter des Quintenschlusses tritt in der Durtonart viel entschiedener als in der Molltonart hervor, und auch die Alten haben ihn in der Durtonart viel lebhafter als in der Molltonart empfunden. Schliessen die durch kleine Septime charakterisirten Durmelodien in der Quinte, so afficirt dies den Griechen, als ob er sich seines individuellen Willens begibt, er hört gleichsam auf eine sich selber bestimmende Persönlichkeit zu sein, er gibt sein Wollen und sein Wesen einer über ihm stehenden Macht anheim. Die phrygischen Melodien gehören zunächst ekstatischen Culten an, die sich an die grosse Göttermutter, an Dionysus und Demeter anschliessen, sie helfen den Enthusiasmus verstärken, der hier das gläubige Gemüth beherrscht*). Dieser Eindruck des Phrygischen beruht nachweislich

*) Es sind dies Culte, in denen sich der Mensch der Gottheit gleichsam assimilirt, in denen er mit ihnen eins zu werden sucht und seine Persönlichkeit auf-

bloss auf dem Quintenschlusse, denn sowie die Melodie auf der Terze oder Prime schliesst (wir werden von diesen Melodieformen weiter unten sprechen), wird das Gemüth durch die Tonart ganz anders afficirt, wird in Trauer oder übermüthige Ausgelassenheit versetzt. Das in der Quinte schliessende Dur ist daher die vorzugsweise religiöse Tonart, und da Plato die durch sie hervorgebrachte Wirkung für förderlich hält, so ist dies die einzige Gestaltung der Durtonart, die er in der Praxis angewandt wissen will, alle übrigen Durformen sollen verbannt werden. Dem aufregenden Charakter des Phrygischen sind die ruhigen Töne der Saiteninstrumente nicht angemessen, von Anfang an übernahmen die Auloi die Darstellung phrygischer Compositionen, sei es, dass sich mit ihnen der Gesang verband, sei es, dass sie zu blosser Instrumentalmusik verwandt wurden. Es dringt das Phrygische späterhin zwar auch in die Kithara-Musik ein, aber sie hat hier den übrigen Tonarten gegenüber eine untergeordnete Stellung. Auch die S. 145 angeführten Verse des Telestes, welche die Phrygische Tonart schon in der mythischen Zeit in Griechenland durch Pelops und seine Begleiter aus Asien eingeführt werden lassen, halten ihre Beziehung auf den orgiastischen Cult der grossen Göttermutter und auf die Musik der Auloi fest. Aber es ist, wie schon oben bemerkt, nur poetische Fiction des Dichters, wenn er die Hellenen schon zur Zeit des alten Pelops mit ihr bekannt werden lässt. Erst die Auletenschule des Olympus hat sie den Griechen zugeführt und erst als sich in der folgenden Periode die griechischen Musiker Polymnastus und Sakadas ihrer bemächtigen, gelangte sie neben der alten Molltonart zur kanonischen Anerkennung in der musischen Kunst der Griechen. Von Olympus und seinen Nachfolgern werden Plut. 19 auletische Metroa erwähnt, d. h. Cultuslieder für den Dienst der Cybele. Aus dieser Stelle des Plutarch ersehen wir nun ferner, dass Olympus sein Phrygisch auf dem alten aus vorterpandrischer Zeit herrührenden heptachordischen Systeme synemmenon ausführte.

Hyp.			Mese			Nete
h	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*,

und zwar, wie mit Rücksicht auf die vorhergehende Beschreibung des

---

gibt. Dass die Tonart dann weiterhin auch zu anderen Cultusmelodien verwandt und auf andere Götterdienste übertragen wird, dass sie auch profanen Zwecken dient, steht hiermit nicht im Widerspruch.



auf demselben Systeme ausgeführten Tropos spondaikos hinzugefügt wird, mit Anwendung des Tones *a* nicht bloss für die Begleitung, sondern auch für die Melodie (μέλος). Hierdurch steht fest, dass die Musik des Olympus keine homophone war, dass vielmehr ebenso wie im Tropos spondaikos die Melodie- und die begleitenden Töne differirten. Denn wäre dies nicht der Fall, so hätte es jener Notiz, dass der Ton *a* auch im Melos angewandt würde, gar nicht bedurft. Olympus ist nach Allem, was wir von ihm wissen, bloss Aulet, kein Aulode, wir dürfen daher das von Plutarch für die Metroa des Olympus gebrauchte Wort μέλος nicht so verstehen, als ob dies eine durch die Singstimme zur Aulosbegleitung ausgeführte Melodie sei. Auch in der blossen Instrumentalmusik wird die Melodie durch Melos bezeichnet, vgl. Aristot. Probl. 19. Wir haben hier also schon in dieser ersten Periode der auletischen Musik Griechenlands mindestens zwei Instrumente anzunehmen, ein stimmführendes und ein begleitendes. Doch müssen wir hier den Wortlaut der ganzen Stelle ins Auge fassen: „Klar sei es auch aus den „Phrygischen Compositionen, dass die Nete synemmenon (der Ton *a*) „dem Olympus und denen, welche sich ihm anschlossen, wohl bekannt „war. Denn sie gebrauchten diesen Ton nicht bloss für die Begleitung, „sondern auch für die Melodie in den Metroa und in einigen der Phrygi-„schen Compositionen (ἐν τοῖς μητρῴοις καὶ ἔν τισι τῶν Φρυγίων).“ Hier kann der ursprüngliche Text nicht vollständig überliefert sein: es muss geheissen haben: „in der Metroa und einigen andern Phrygischen Compositionen (καὶ ἐν ἄλλοις τισὶ τῶν Φρυγίων). Die Nothwendigkeit dieser Veränderung liegt auf der Hand: steht doch fest, dass auch die Metroa der phrygischen Tonart angehörten, und ist doch gleich zu Anfang unserer Stelle gesagt, „dass es klar sei aus den Phrygischen Compositionen des Olympus,“ für welche die Metroa ein einzelnes Beispiel sein sollen.

Nicht zu übersehen ist, dass es heisst, der Ton *a* sei in den Metroa und einigen anderen phrygischen Compositionen nicht bloss für die Begleitung, sondern auch für die Melodie gebraucht. Dies setzt voraus, dass es auch phrysische Compositionen des Olympus gab, in welchen der Ton *a* für die Melodie fehlte und wie im Tropos spondaikos nur in der Begleitung vorkam.

Metroa u. s. w.	*h*	*c*	d	*e*	*f*	*g*	*a*
andere Phrygia	*h*	*c*	d	*e*	*f*	*g*	(*a*)

Der Schlusston der Phrygischen Melodie ist der Ton *d*, die Quinte von der

phrygischen Durtonica *g*. Man ging in der Melodie über diesen Schlusston entweder bis zur None *a*, oder bis zur Octave *g*. Unterhalb des Melodieschlusstones ging man bis zur Durterz *h* hinab. Ob man unter die Terz abwärts noch weiter in die Tiefe ging, wird sich unten zeigen.

Olympus beschränkte die Anwendung der phrysischen Tonart nicht bloss auf die orgiastischen Culte. Im 33. Kapitel der Plutarchischen Schrift redet Aristoxenus — denn dies ist auch hier die Quelle — von einem Phrygischen Nomos des Olympus auf Athene. Eingehend beschreibt er die in dieser Composition angewandten Rhythmen, auf die wir später zurückkommen werden. Hier muss zunächst ein anderes Moment hervorgehoben werden, nämlich dass dieser phrygische Nomos auf Athene im enharmonischen Geschlechte gehalten war, und zwar, wie unsere Quelle ausdrücklich bemerkt, sowohl im Eingange, wie im eigentlichen Nomos. Oben haben wir gesehen, dass Olympus die dorische Tonart enharmonisch behandelte, jetzt lernen wir, dass er dasselbe auch für das Phrygische versucht hat — aber auch hier ohne Anwendung des Vierteltons, denn dieser rührt, wie Aristoxenus bei Plut. 11 sagt, „nicht von Olympus her, erst späterhin ist der Halbton in den Phrygischen und Lydischen Compositionen getheilt worden.“ Es hat sich gezeigt, dass Olympus sein Phrygisch auf dem Heptachorde Synemmenon ausführte. Die enharmonische Behandlung besteht in der Weglassung des auf das Halbtonintervall folgenden höheren Ganztones. Nach den enharmonischen Notentabellen des Alypius hat das heptachordische Synemmenonsystem für das enharmonische Tongeschlecht folgende Gestalt

h c (d) e f (g) a

d. h. es fehlt jeder auf das Halbtonintervall folgende höhere Ganzton, sowohl *d* wie *g*. Es wäre absurd anzunehmen, dass das enharmonische Phrygisch auf einer solchen Scala jemals wäre ausgeführt worden. Denn es fehlt hier ja gerade derjenige Ton, welcher für das Phrygische als Schlusston der Melodie durchaus unerlässlich ist, nämlich der Ton *g*. Unmöglich kann in der schablonenmässigen Zusammenstellung der enharmonischen Scalen des Alypius auf die Praxis Rücksicht genommen sein. Die von den Neueren so viel geschmähten enharmonischen Scalen der „ganz Alten“, welche Aristides S. 21 aufbewahrt hat, kommen auch hier zu Ehren. Denn hier ist als enharmonische Octaven-Scala der Phrygisti folgende angegeben (wir übergehen, wie oben bei

der enharmonischen dorischen Scala, die Viertelstöne, die für die Periode des Olympus noch keine Geltung haben):

d *e f* (*g*) *a h c* d

Hier ist das für das Phrygische durchaus nothwendige *d* vorhanden, ein deutlicher Beweis, dass wir es in diesen Scalen der „ganz Alten" nicht wie bei Alypius mit bloss theoretischen Tonreihen zu thun haben, sondern dass das von ihnen Aufgestellte der Praxis entspricht. Für das heptachordische Synemmenonsystem ergibt sich hiernach folgende Scala, in der Olympus seine enharmonisch behandelten Phrygia genommen hat:

enharmonische Phrygia	*h*	*c*	d	*e*	*f*	(*g*)	*a*
andere Phrygia . . .	*h*	*c*	d	*e*	*f*	*g*	(*a*)
Metroa u. a.	*h*	*c*	d	*e*	*f*	*g*	*a*

Der enharmonischen Scala haben wir die beiden anderen Phrygischen Scalen des Olympus, die wir oben kennen gelernt, zum Zwecke leichterer Vergleichung hinzugefügt. Es wurden also von Olympus für die plagalisch gehaltenen phrygischen Melodien entweder alle sieben Töne von der Dur-Terz *h* bis zur Dur-None *a* gebraucht, oder es wurde der Ton *a* ausgelassen, oder es wurde der Ton *g* ausgelassen. Das letztere nannte man die Enharmonik oder die Harmonie. Der Ton *g* ist die Dur-Prime. Wurde sie weggelassen, so findet also für die Phrygische Melodie dasselbe statt, was sich oben für den dorischen Tropos spondaikos gezeigt hat, dass sich nämlich der Gesang des harmonischen Grundtons oder der tonischen Prime enthält. Es ist dies möglich, weil in beiden Tonarten nicht die Prime, sondern die Quinte den Melodieschluss bildet. In jenen dorischen Melodien mit fehlender Tonica war dieser Ton, wie wir gesehen, ein in der Begleitung vielfach gebrauchter Ton, er verband sich namentlich mit der die Melodie schliessenden Quinte als nothwendiger Accordton. Nothwendig ist ein Gleiches auch für die enharmonischen d. h. die des harmonischen Grundtones *g* in der Melodie entbehrenden Phrygischen Compositionen anzunehmen: auch der phrygischen Begleitung kann die Tonica ebensowenig wie der dorischen Begleitung gefehlt haben. Ich denke, wir dürfen es hiernach als feste Thatsache hinstellen: dass die in der Enharmonik der Griechen ausgelassenen Töne der Scala nur in der Melodie, aber nicht in der zur Melodie hinzukommenden Begleitung ausgelassen wurden.

Wir müssen nun auch für die in der Durterz schliessenden Melodien des Olympus (d i. die Syntonolydischen) den Tonumfang zu bestimmen suchen. Für seine Phrygischen haben wir die positive Ueberlieferung, dass sie auf dem Synemmenonsysteme genommen wurden. Eine solche Notiz fehlt uns für die Olympische Syntonolydisti. Hätte er auch hier das Synemmenonsystem angewendet, so würde der höchste Ton desselben den Schlusston der Syntonolydischen Melodie bilden:

h c d e f g a

Dies lässt sich der Natur der Sache nach schwerlich annehmen. Daher muss die Syntonolydisti gleich der mit ihr in demselben Melodietone *a* schliessenden Aiolisti auf dem diazeuktischen Systeme — und zwar in der heptachordischen Form desselben (S. 83), nicht in der erst später ausgebildeten oktachordischen Form — ausgeführt sein:

Mese
e f g a h c d;

Dann ist die syntonolydische Melodie nach gewöhnlicher Weise der Griechen plagalisch gebaut. Auch die uns aus späterer Zeit überkommene syntonolydische Melodie ist plagalisch. Dass nicht bloss das Phrygische, sondern auch das Lydische Dur enharmonisch behandelt wurde, sagt Aristoxenus bei Plut. 11: „Olympus hätte den Halbton der Enharmonik nicht durch den Viertelton zertheilt, dies sei erst später in den Phrygischen und Lydischen Compositionen geschehen.“ In der von den „ganz Alten“ herrührenden enharmonischen Scala der Syntonolydisti bei Aristid. p. 21 sind die Töne *d* und *f* ausgelassen:

Diese Scala auf das heptachordische Diazeugmenonsystem übertragen ergibt die Töne

Schlusston
e (f) g a h c (d)

Man liess also im enharmonischen Syntonolydischen den Tabellen der alten Musiker zufolge nicht wie im Phrygischen den auf das Halbtonintervall *e f* folgenden Ganzton *g*, sondern den auf das Halbtonintervall *h c* folgenden Ganzton *d* aus. Ausserdem wurde noch ein

zweiter Ton ausgelassen, und zwar ist dies die tonische Prime *f*. Auch in einigen Phrygia des Olympus wurde die tonische Prime der Phrygisti (*g*) ausgelassen; ebenso fehlte in dem dorischen Tropos spondaikos die dorische Tonica *a*. Wir können nicht umhin, diese drei Erscheinungen zu identificiren. Der jedesmaligen Begleitung konnte die Prime nicht fehlen.

Die enharmonischen Lydischen Durmelodien des Olympus schlossen also in der Durterz *a*, bewegten sich über diesen Ton aufwärts noch um zwei Töne, die Durquarte und Durquinte, in die Höhe, und ebenso berührten sie auch unterhalb der Durterz *a* nur zwei Töne, nämlich die Dursecunde *g* und mit Vermeidung der Durprime *f* die Untersecunde oder Septime *e*. Zwei Vergleiche drängen sich hier von selber auf. Der eine mit der uns erhaltenen syntonolydischen Melodie der späteren Griechenzeit. Sie hat den Tonumfang

Schlusston
c d e f g **a** *h c*,

stimmt also mit der Olympischen Weise darin überein, dass auch sie nur zwei Töne über den Schlusston hinaufgeht, *h* und *c*. Dies muss für den Bau der syntonolydischen Melodien etwas Characteristisches gewesen sein. Die Differenz findet in den unterhalb des Schlusstons vorkommenden Tönen statt. Hier ist die Olympische Weise viel einfacher und enthaltsamer, als die spätere Zeit, sie hat weder das tiefe *c* noch *d*, sondern beginnt erst mit *e*, der folgende Ton *f* aber ist wiederum im Gesange ausgelassen, obwohl ihn die Begleitung nothwendiger Weise als tonische Durprime benutzen muss. Der zweite Vergleich ist der mit den in der Durterz abschliessenden Volksliedern unserer Tage. Unter ihnen hat z. B. „Morgen geh ich fort von hier“ einen über die Durquinte in die Höhe hinausgehenden Tonumfang, dagegen berührt die S. 74 mitgetheilte Melodie, welche wir in jeder Weise als die Mustercomposition dieser Art gelten lassen müssen (wir transponiren sie des leichteren Vergleiches wegen in die *F*-Durscala), folgende Töne:

Schlusston
c f g **a** *b c d*

Das tiefere *c* kommt indess nur ein einziges Mal als Auftact der ganzen Melodie vor und ist jedenfalls ganz unwesentlich; es ist zu vermuthen, dass dieser Auftact in ursprünglichster Fassung kein *c*, sondern gleich dem folgenden Tone ein *f* war. Doch wie dem auch sei, die der Melodie

wesentlichen Töne sind die sechs: *f g a b c d*. Hier werden die fünf Töne der Olympischen Syntonolydisti nur um einen einzigen höheren Ton *d* überschritten; auch hier liegt wie dort der Melodieschlusston in der Mitte. Dieser Weise des Volkssanges, welche sich unabhängig von unserer Kunstmusik herausgebildet hat, ist also die Lydische Weise des Olympus so ähnlich wie möglich.

Wir haben oben gesehen, dass der (auf dem Synemmenonsysteme genommenen) enharmonischen Phrygisti des Olympus in der Melodie der Ton *g* fehlte, und dass hiernach für die Melodie ein Tonumfang *h c* d *e f a* vorauszusetzen ist. Vom Tone *a* heisst es, dass sich Olympus desselben in den Metroa und einigen anderen phrygischen Compositionen nicht bloss in der Begleitung, sondern auch in dem Melos bedient habe, und dies weist, wie schon gesagt, nothwendig darauf hin, dass er in einigen phrygischen Melodien ausgelassen wurde. Die Analogie des enharmonischen Lydisch, in welcher zwei Töne ausgelassen werden, macht es höchst wahrscheinlich, dass im Phrygischen die Auslassung der tonischen Prime *a* sich mit der enharmonischen Form, der Phrygisti, in welcher der Ton *g* fehlte, verband, also

enharmon. Phrygisch .	*h*	*c*	d	*e*	*f*,	Tonica *g*
enharmon. Syntonolyd. .	*e*	*g*	a	*h*	*c*,	Tonica *f*.

Die Phrygischen Metroa hatten einen grösseren Tonumfang, denn hier kam auch *a* als Melodieton vor, aber für die enharmonische Phrygisti — also im Nomos auf Athene — muss die Melodie, so weit sich aus positiven Daten und aus der Analogie schliessen lässt, wie in der enharmonischen Syntonolydisti nur auf fünf Töne beschränkt gewesen sein: sie ging von der Durterz bis zur verminderten Septime als dem der phygischen Durscala charakteristischen Tone, der mittlere Ton oder die Quinte war der Schlusston der Melodie, über der man nur zwei Tonstufen aufwärts und ebenfalls nur zwei Tonstufen abwärts ging.

So ist uns durch sorgfältige Combination des überlieferten Materials ein Blick in die Beschaffenheit der lydischen und phrygischen Compositionen des Olympus verstattet worden. Der charakteristische Unterschied derselben von den Durcompositionen der Späteren ist Beschränkung der Melodie auf nur fünf Töne, deren mittlerer der Schlusston der Melodie ist, die Begleitung nahm an den hier absichtlich vermiedenen Tönen keinen Anstoss, sie fehlten nur der Melodie. Dies ist die „Oligochordia und Stenochoria“, welche bei Plutarch Kap. 18 als das der älteren Musikperiode Charakteristische hingestellt wird.

„Aber nicht aus Unkenntniss ist es geschehen, dass Olympus und Terpander und ihre Schule der Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit sich enthielten; das bezeugen Olympus und Terpanders Compositionen und aller derer, die in ihrem Stile componirten. In ihrer Beschränkung auf wenig Töne und in ihrer Einfachheit treten sie vor den mannigfaltigen und vieltönigen Compositionen so bedeutend hervor, dass Niemand den Stil des Olympus nachahmen kann, wohl aber diejenigen hinter ihm zurückstehen, welche sich in der Vieltönigkeit und Vielförmigkeit bewegen."

Das sind nicht die Worte Plutarchs oder wer sonst diese interessante Schrift aus Fragmenten zusammengestellt hat. Es ist das Urtheil eines älteren Kunstkritikers, dem noch Olympische Compositionen vorliegen, und schwerlich lässt sich an einen anderen als Aristoxenus denken. Er setzt die maasshaltige Tonbeschränkung der Vieltönigkeit entgegen, und meint damit nicht die Musik der zunächst folgenden, eigentlich klassischen Zeit, sondern den gegen das Ende des vierten Jahrhunderts aufgekommenen Musikstil, die Compositionsmanier des Timotheus und Philoxenus, deren Polychordie auch die gleichzeitige Komödie feindlich entgegen tritt. „Diese Manier der neueren Zeit — meint Aristoxenus — steht trotz des Aufwandes eines grösseren Fonds von Kunstmitteln hinter den die Melodie oft auf nur fünf Töne beschränkenden Compositionen zurück; die Art und Weise, wie bei einem so beschränkten Tonumfange die Melodie ausgeführt ist, kann in unseren Tagen geradezu Niemand erreichen, auch wenn er absichtlich archaisiren wollte; es sind jene einfachen Compositionen von hoher Schönheit und jeder Versuch sie nachzunehmen, ist vergeblich". Dass sie einen höheren Kunstwerth haben, als die Compositionen der klassischen Zeit, des Sakadas, Pratinas, Pindar, Aeschylus, ist nicht gesagt und wird auch wohl schwerlich die Ansicht des Aristoxenus sein, aber einen hohen Kunstwerth schreibt er ihnen ganz entschieden zu. Warum sollen wir diesem Urtheile nicht Glauben schenken? Oder wollen wir darin bloss die Misslaune eines mit seiner Zeit unzufriedenen und auf Kosten derselben stets nur das Alte hervorhebenden Mannes sehen? Dann würden wir Unrecht thun. Denn es ist Thatsache, nicht nur dass eine Anzahl alter auletischer Compositionen, die den Namen des Olympus tragen und also jener von der späteren Weise wesentlich verschiedenen archaistischen Compositionsweise angehören, sich im Laufe der Jahrhunderte bis ans Ende des klassischen Griechenthums erhalten haben, sondern auch noch spät, wenn auch nicht bei

den eigentlichen Fachmusikern, doch wenigstens beim Volke im grossen Ansehen standen. „Die enharmonischen Nomoi, welche jetzt die Hellenen bei den Festen der Götter gebrauchen, sind von Olympus nach Hellas gebracht“ Plut. 7, ein Satz, der wie das „jetzt“ zeigt, ebenfalls von einem Autor der früheren Zeit herrühren muss und der wenigstens dies besagt, dass ein Theil der sacralen Compositionen dem enharmonischen Stile des Olympus angehörte. Ganz besonders bezeichnend für das Ansehen, in welchem die Olympische Weise bei den Athenern des vierten Jahrhunderts stand, ist die Stelle der Aristophanischen Ritter v. 8, in welcher die vom Kleon geknechteten athenischen Feldherren in einem auletischen Klagenomos des Olympus ihren Schmerzen Raum geben.

Δημ. δεῦρο δὴ πρόςελθ' ἵνα
ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον
Δημ. Νικ. μὺ μῦ, μὺ μῦ, μὺ μῦ, μὺ μῦ, μὺ μῦ, μὺ μῦ.

Es sei hierbei bemerkt, dass Aristophanes die Silben *μὺ μῦ* nicht etwa als Klageinterjectionen gewählt hat, sondern dass dies die Darstellung der Instrumental-Töne durch die menschliche Stimme sein soll. Ohne Zweifel wurde hier dem Publicum ein ihm bekannter Instrumentalsatz eines Olympischen Nomos durch die Singstimme der beiden Schauspieler vorgeführt, von denen der eine die stimmführende Melodie, der zweite die begleitende Krusis darstellte, so dass sie zusammen eine *ξυναυλία* bildeten. Nicht minder wie die lydischen Klageweisen des Olympus waren auch Olympus' ekstatische Compositionen Phrygischer Tonart den Späteren bekannt und wurden häufig aufgeführt. Aristoteles polit. 8, 5 redet von einem Zustande, wo das Gemüth überreizt ist. Dann sagt er, müsse man die phrygische Musik des Olympus hören, durch welche dieser Zustand auf den Höhepunkt getrieben würde, um hierdurch zu seinem Ende zu gelangen. Wenn Plato ausser der dorischen Tonart auch noch die phrygische als wesentlich religiöse Tonart beibehalten wissen will, so denkt er dabei augenscheinlich eben an die sacralen Compositionen, von denen es in der zuletzt angeführten Stelle des Plutarch heisst „*οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν*“, d. i an die enharmonischen Nomoi des Olympischen Stils.

Dass nun die archaischen Compositionen der Olympischen Weise sich durch die folgenden Musikperiode des Polymnastus, Sakadas, der Perserkriege bis ins vierte und dritte Jahrhundert gehalten haben, obwohl sie (wenigstens ursprünglich) nicht durch Noten fixirt waren, kann uns bei einem Volke wie die Griechen sind, nicht auffallen. Es

ist diese treue Bewahrung alter musikalischer Compositionen um nichts wunderbarer, als die treue Tradition der noch aus viel früherer Zeit stammenden Homerischen Dichtungen. Es gab freilich eine Homeriden-Schule, deren Mitglieder sich eigens der Erhaltung und Fortpflanzung der Homerischen Epen widmeten; aber steht nicht auch die Existenz einer Olympischen Auletenschule, die von der Auletenschule des Polymnestus und Sakadas verschieden war, ebenso fest? „Οἱ περὶ Ὄλυμπον... καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες“ Plut. 18. Die zu dieser Schule gehörenden Mitglieder der auf einander folgenden Generationen sind zunächst ebenso wenig productive Componisten, wie die Homeriden und Rhapsoden Dichter sind; sie sind ausübende Virtuosen, die den ihnen von den Meistern überkommenen Schatz alter Olympischer Compositionen „an den Festen der Hellenen“ und wo sonst Gelegenheit ist, dem hörenden Publicum vorführen. Dass durch sie an diesen Compositionen hin und wieder manches geneuert werden, dass durch productive Theilnehmer dieser Olympischen Auleten-Innung sogar manche neue Composition, die in derselben Stilart gehalten war, hinzukommen musste, ist freilich selbstverständlich. Und so finden wir in dem Verzeichniss Olympischer Nomoi, welches das später zu behandelnde 7. Kapitel der Plutarchischen Schrift aufstellt, Bedenken über die Authenticität Olympischer Nomoi ausgesprochen, ob sie von ihm selber oder von einem Schüler herstammen, ganz ähnlich den Bedenken, welche sich an die alten Epen anknüpfen, ob sie von Homer selber, oder von Arktinus oder Stasinus seien. Die Autorschaft ist hierbei gleichgültig, denn sie lässt sich doch nicht ermitteln und würde sich auch nicht ermitteln lassen, wenn uns alle jene Compositionen noch vorlägen. Olympus ist wie Homer ein Gattungsname. So viel steht fest, dass diejenigen auletischen Compositionen, welche für Olympisch galten, d. h. welche die oben besprochene sogenannte Olympische Stileigenthümlichkeit tragen, entweder aus der Zeit vor Polymnastus und Sakadas stammen, oder in der Periode des Polymnastus und Sakadas oder auch wohl noch etwas später von Mitgliedern der Olympischen Schule im Geiste jener archaischen Nomoi componirt sind. In der späteren Zeit waren sie unnachahmbar wie Aristoxenus sagt — ein Aulet des vierten Jahrhunderts vermochte ebenso wenig den Stil des Olympus nachzuahmen, wie Antimachus sich in den Geist des homerischen Epos zurückversetzen konnte. Das Kunststück, aus nur fünf Tönen eine wohlklingende, ja hinreissende Melodie zu gestalten, konnte die an die Verwendung eines grösseren Reichthumes von musi-

kalischen Mitteln gewöhnte Zeit nicht fertig bringen. Das Urtheil des Aristoxenus mögen wir uns dadurch veranschaulichen, dass wir an die alliterirende Poesie unserer germanischen Altvordern denken. Was uns davon bei den einzelnen Zweigen unseres Stammes erhalten ist, werden wir gewiss nicht höher stellen wollen als die Dichtungen Shakespare's und Göthe's, aber die hohe Schönheit, die in der einfachen, oft monotonen Grösse der alten Balladen von Sigurd und Hamarsheimt liegt, ist keinem germanischen Dichter der späteren Jahrhunderte erreichbar.

Noch zwei Puncte der Olympischen Musik bleiben zu erledigen übrig, einmal die rhythmischen Neuerungen, die ihm zugeschrieben werden, und sodann was uns über seine auletischen Nomoi im Einzelnen mitgetheilt wird. Indess stehen die rhythmischen Neuerungen des Olympus in einem so nahen historischen Zusammenhange mit den Rhythmen der in der folgenden Musikperiode sich kunstmässig entwickelnden chorischen Musik, insonderheit mit den Rhythmen des Thaletas und Stesichorus, dass man in der Darstellung nicht gut umhin kann, sie zusammen mit diesen letzteren zu behandeln. In ähnlicher Weise ist die Frage nach den einzelnen auletischen Nomoi des Olympus so sehr mit den einzelnen auletischen Nomoi der folgenden Periode verflochten, dass sie ohne störende Anticipationen nicht ohne die Besprechung der letzteren endgültig zu beantworten ist. Wir werden daher auf die beiden genannten Puncte erst weiterhin eingehen können.

Drittes Kapitel.

Die Monodik und Instrumentalmusik von Polymnastus bis Phrynis.

Die zweite musische Katastasis.

Ein nachweislich aus der Schrift des alten Glaukus aus Rhegium herstammender Bericht bei Plut. mus. 9 sagt Folgendes: „Die erste Feststellung (κατάστασις) der musischen Kunstnormen ist in Sparta geschehen und zwar durch Terpander. Die zweite ist vorzugsweise auf folgende Meister zurückzuführen: Thaletas von Gortyn, Xenodamus von Kythera, Xenokritus den Lokrer, Polymnastus den Kolophonier und Sakadas den Argiver ..... Thaletas, Xenodamus und Xenokritus waren Componisten von Päanen, Polymnastus und seine Nachfolger waren Componisten der sogenannten Orthioi, Sakadas und seine Nachfolger waren Componisten von Elegien."

Wie wenig würden wir von der Geschichte der griechischen Musik wissen, wenn uns nicht das kleine Büchlein des Plutarch mit seinen werthvollen Excerpten aus älteren Schriftstellern überkommen wäre. Sorgsame Forschung und umsichtige Combination der dort enthaltenen Notizen aber hat, wie man sich aus dem vorausgehenden Kapitel überzeugt haben wird, zu einer fast detaillirten Kenntniss der archaischen Musikperiode der Griechen geführt, so viel davon den Musikern am Ende des klassischen Zeitalters theils aus bis dahin erhaltenen alterthümlichen Compositionen, theils aus der Tradition der musikalischen Schulen und Innungen bekannt war. Es waren vier auf die Meister Terpander, Klonas, Archilochus und Olympus zurückgeführte Zweige der Musik, deren Anfänge jener archaischen Periode der griechischen Musik angehören: der alte kitharodische Nomos, der

aulodische Nomos, das weltliche Lied und die auletische Instrumentalmusik. Die am frühesten auf bestimmte Normen zurückgeführte Kunstform ist der kitharodische Nomos Terpanders, Terpander gilt mithin den griechischen Musikern als der Begründer jener ersten archaischen Musikepoche, und das nannte man die *πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικήν*, die erste Feststellung der sich auf die Musik beziehenden Kunstnormen, die auch für die Musik der späteren Zeit, soviel Neues auch hinzukommen mochte, fortwährend die Grundlage bildeten, etwa in gleicher Weise wie die Architectur auch in der eigentlichen Blüthezeit der Kunst die in der archaischen Periode gefundenen Normen der Stilarten mit hingebender Treue bewahrt hat.

Auf die archaische Periode der Musik folgt die klassische Zeit. Den Anfang derselben bezeichnen die Musiker als *δευτέρα κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικήν*, als die zweite musische Katastasis. Wir müssen zunächst kürzlich die in dem obigen Berichte genannten Meister derselben ins Auge fassen. Sie sondern sich in zwei Gruppen: einmal Thaletas, Xenodamus und Xenokritus als Componisten chorischer Musik, sodann Polymnastus und Sakadas als die Meister einer neuen Stilart der Monodik und Instrumentalmusik. Schon hierin zeigt sich ein bemerkenswerther Unterschied zwischen der archaischen und der mit der zweiten Katastasis beginnenden neueren Zeit. Denn in der archaischen Periode ist blos die monodische und instrumentale Musik repräsentirt, jene im kitharodischen und aulodischen Nomos und im Liede der Jambographen, diese in der Auletik der aus dem Orient einwandernden Schule des Olympus.

In der zweiten Katastasis aber tritt zu dem monodischen und instrumentalen Zweige der Musik, der zunächst durch die Meister Polymnastus und Sakadas repräsentirt ist, noch ein zweiter Kunstzweig, nämlich die orchestische oder chorische Musik hinzu, die bis dahin nur der Sphäre des Volkslebens und Volksgesanges angehört hatte, ohne durch eigentliche Künstler gepflegt und auf bestimmte Normen fixirt zu sein, von jetzt an aber auch in den eigentlichen Kanon der Kunst aufgenommen wurde und eine der Monodik und Instrumentalmusik coordinirte Stellung erhielt. Es ist dies spätere Hervortreten der chorischen Musik gerade so anzusehen, wie die attische Tragödie, die, ehe sie durch Phrynichus und seine Zeitgenossen zu einer den übrigen Zweigen der musischen Kunst gleichberechtigten Gattung hervorgehoben wurde, lediglich nur als eine von den eigentlichen Künstlern unbeachtete Art des Volksgesanges bestanden hatte. Die

einzelnen Entwickelungsphasen der monodisch-instrumentalen und der chorischen Musik seit der zweiten Katastasis sind in vielfacher Hinsicht die nämlichen, und jede von beiden Richtungen hat auf die andere eingewirkt, jedoch so, dass die chorische Musik mehr durch die monodisch-instrumentale Musik beeinflusst worden ist als umgekehrt. Für die Darstellung der Geschichte der Musik aber ist es angemessen beide Zweige von einander zu trennen und zunächst die monodisch-instrumentale Musik des klassischen Zeitraumes in unmittelbarem Anschlusse an die archaische Zeit zu behandeln. Für die archaische Zeit unterschieden wir die Kitharodik, die Aulodik, das weltliche Lied und die Auletik. Alle diese vier Zweige sehen wir in der vorliegenden Periode in unmittelbarem Anschluss an das, was in der archaischen Zeit errungen war, sich weiter entwickeln, insbesondere hält der kitharodische Nomos die alten terpandrischen Normen und die Auletik die alte Weise des Olympus fest. Aber zu den bereits vorhandenen Zweigen kommt ein neuer hinzu, die Kitharistik, die auf dem Gebiete der Saiteninstrumente dasselbe ist wie die Auletik im Gebiete der Aulosmusik; ja schliesslich vereinigt sich Auletik und Kitharistik zu einer dritten Art der Instrumentalmusik. Doch ist die Kitharistik nicht von gleicher Wichtigkeit wie die alten Kunstzweige, die aus der archaischen Kunstperiode herübergekommen sind. Wichtiger sind die neuen Kunstmittel, welche die zweite Periode der monodischen und Instrumentalmusik hinzufügt. Es beziehen sich dieselben zunächst auf das System der Tonarten. Die archaische Kitharodik kannte nur die drei Species der altnationalen Molltonart, das Dorische, Aeolische und Böotische; die alte Aulodik des Klonas beschränkte sich vielleicht nur auf die Doristi, wenigstens war ihr die Aeolisti fremd; die Auletik des Olympus fügte der Doristi noch das phrygische und syntonolydische Dur hinzu. In der gegenwärtigen Periode gewinnt die Auletik zu ihren früheren Tonarten noch die sog. eigentliche Lydisti d. h. die Quintenspecies des lydischen Dur, und die Iasti d. i. die Primenspecies des phrygischen Dur hinzu; die Aulodik tritt in Beziehung auf die Tonarten mit der Auletik auf denselben Standpunkt; die Kitharodik entlehnt aus der Auletik die Phrygisti und bemächtigt sich ausser derselben auch noch der durch Xenokritus für die chorische Musik aufgebrachten Lokristi, d. i. der parallelen Molltonart des phrygischen Dur; das weltliche Lied endlich wird durch Sappho ebenfalls um eine neue Tonart, die Mixolydisti, bereichert, die sich der sonst für dies Genre üblichen Doristi, Lydisti und Phrygisti hinzugesellt.

Eine andere Bereicherung der Kunstmittel bezieht sich auf die Transpositionsscalen. Die archaische Zeit kannte deren nur zwei, die wir die Scala ohne Vorzeichen und die Scala mit einem *b* nennen können, jene durch das diazeuktische System, diese durch das Synemmenonsystem dargestellt. Seit der zweiten Katastasis erhält die Kitharamusik noch eine Scala mit zwei *b*, die Aulosmusik ausserdem noch Scalen mit drei und vier *b*. Weiter geht der Bereich der Transpositionsscalen für die monodische und instrumentale Musik der klassischen Zeit nicht. Mit den Transpositionsscalen steht die Erweiterung des Tonumfanges im nächsten Zusammenhange. Einerseits nämlich wird das Diezeugmenon-System aus einem Heptachorde zu einem Octachorde, andererseits wird sowohl dem Diezeugmenon, wie dem Synemmenonsystem in der Tiefe noch das Tetrachord hypaton hinzugefügt; den Proslambanomenos und das Tetrachord hyperbolaion aber hat die klassische Zeit noch nicht zur Anwendung gebracht.

Sehr eigenthümlich ist nun eine dritte Neuerung. Wir haben schon bemerkt, dass sowohl die Kitharodik an den Normen des Terpander wie die Auletik an den Normen des Olympus festhält. Der conservative Sinn, den die Musik hier zeigt, bezieht sich hauptsächlich auf die bei jenen alten Meistern beliebte Auslassung gewisser Töne. Doch an den Stellen, wo ein Ton ausgelassen wird, fügt die von der zweiten Katastasis an datirende Monodik und Instrumentalmusik einen dem natürlichen Systeme fremden Schaltton ein. So tritt zu dem diatonischen Geschlechte das Chroma und die neuere Enharmonik so wie eine Anzahl sogenannter Chroai hinzu, Stimmungsweisen, welche unserer heutigen Musik durchaus fremd sind und auch im Alterthume nur dem Kreise der monodischen und instrumentalen Musik angehören, ohne in die chorische Musik Eingang zu finden.

Endlich ist es bezeichnend für unsere jetzige Periode der Musik, dass die Meister ihre Compositionen durch Noten fixiren, während die archaische Zeit zu einer Notirung der Melodie und der Begleitung ebensowenig ein Bedürfniss hatte, wie die Homeriden zu einer schriftlichen Fixirung des alten Epos. Es möge hier gleich bemerkt sein, dass das Bedürfniss der Notirung sich zuerst innerhalb der Instrumentalmusik und der Begleitung des Gesanges aufdrängte; eine Notirung des Gesanges werden wir erst am Ende dieser Periode entstehen sehen.

Die Componisten nun, die wir fast für alle die in dieser Uebersicht genannten Neuerungen verantwortlich zu machen haben, sind

die beiden Meister, welche in der von der zweiten Katastasis handelnden Stelle des Glaukus als die Vertreter der neuen Art der monodischen und Instrumentalmusik genannt werden, nämlich Polymnastus und Sakadas. Bei der durch sie herbeigeführten Katastasis ist es für den in Rede stehenden Zweig der Musik bis zu Ende der klassischen Zeit verblieben. Sollen wir nun die Schlussepoche dieser klassischen Zeit bezeichnen, so haben wir, wie sich ergeben wird, den Namen des Kitharoden Phrynis zu nennen, der ein Zeitgenosse des Sophokles und Euripides war. Doch ist Phrynis nicht etwa der letzte unter den Meistern der klassischen Periode, sondern bereits der erste Anfänger einer dritten auf die archaische und klassische Musikperiode folgenden Zeit, die wir, wenn wir anders den Aussagen des Aristoxenus Glauben schenken wollen, schon als die nachklassische Musik der Alten zu bezeichnen haben. Die hier in Rede stehende Periode monodischer und instrumentaler Musik wird also die Zeit von Polymnastus, dem älteren Zeitgenossen des Alkman, bis zum Ende der Aeschyleischen und Pindarischen Epoche umfassen. Gerade so lange hat, wie wir sehen werden, auch die klassische Zeit der chorischen Musik gedauert. Kurz vor dem peloponnesischen Kriege erlischt die mit der zweiten Katastasis beginnende Periode. Noch Eines möge bei dieser allgemeinen Uebersicht bemerkt werden. Man redet gewöhnlich von einer ersten und zweiten Spartanischen Katastasis, als ob der Ausdruck Katastasis speciell auf Sparta zu beziehen sei. Plutarchs Bericht sagt allerdings: *Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται, τῆς δευτέρας δὲ Θαλήτας* ... Aber dies heisst nur: die erste Feststellung der musischen Kunstnormen ist in Sparta geschehen, und zwar durch Terpander, die zweite durch Thaletas u. s. w. Wie der Bericht uns vorliegt, so ist das Wort „erste und zweite Katastasis“ ganz allgemein gefasst als eine Neuerung, die zwar von Sparta ausgeht, aber keineswegs auf Sparta beschränkt blieb, sondern für ganz Hellas Geltung hatte. Wie viel Sparta für die Entwickelung der Musik Bedeutung hat, wird sich weiterhin bei der Betrachtung der einzelnen Componisten zeigen.

In der archaischen Periode der Monodik und Instrumentalmusik haben wir vier einzelne Zweige der musischen Kunst getrennt von einander nach der chronologischen Folge der dieselben begründenden Meister besprochen. Alle vier Zweige bleiben wie schon angedeutet, in der gegenwärtigen Periode neben einander bestehen, ja es tritt noch ein fünfter, die Kitharistik hinzu, und es unterscheiden sich z. B. kitharo-

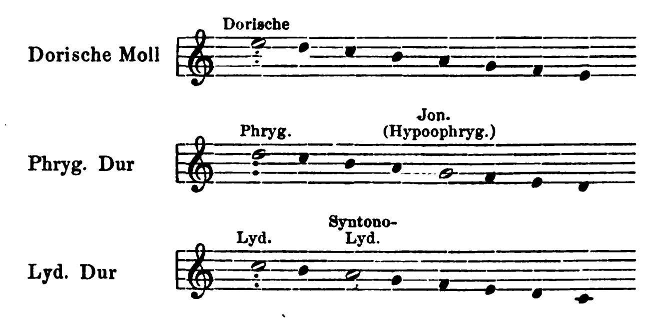
discher Nomos, auletischer Nomos, weltliches Lied in dieser Zeit ebenso sehr wie in der archaischen. Aber bei der Art und Weise, wie uns die Daten, aus denen wir zu schöpfen haben, überliefert sind, würde es unzweckmässig sein, wenn auch hier die Darstellung jene Zweige als oberste Kategorien festhalten wollte. Wir haben vielmehr zuerst die Tonarten, dann den Tonumfang, dann die Stimmungsunterschiede u. s. w. zu besprechen und für jeden dieser Puncte die oft sehr characteristischen Differenzen der einzelnen Kunstzweige darzulegen. Was von den einzelnen Meistern zu sagen ist, muss dem Schlusse dieses Kapitels vorbehalten bleiben.

Tonarten der Auloi und Saiteninstrumente.

Eine ganz vorzügliche Quelle für die Geschichte der alten Musik ist der musikalische Abschnitt im vierten Buche des Reallexikons, welches der Grammatiker Polydeukes zur Zeit des Kaisers Commodus geschrieben oder vielmehr aus älteren grösseren Werken compilirt hat. Es werden hier kürzlich diejenigen Theile der Musik behandelt, welche bei Aristides die Odik, Organik und Hypokritik heissen, zuerst gemeinsam die Odik und Organik, d. h. die Vocal- und Instrumentalmusik, dann die Hypokritik, d. h. die orchestische und mimetische Darstellung der chorischen und scenischen Musik. Aristides' Encyclopädie unterlässt gegen das Versprechen des Verfassers die Ausführung dieser Theile. Für die Odik und Organik, die Pollux, wie schon bemerkt, im Zusammenhange mit einander behandelt, sind zwei grosse Kategorien gemacht, je nachdem die Blas- oder die Saiteninstrumente angewandt werden; die hier mitgetheilten werthvollen Notizen sind zum grössten Theil aus einem ähnlichen Werke des Alexandrinischen Grammatikers Tryphon geflossen, in welchem dieser aus älteren musikalischen Schriften dasjenige, was sich auf die Instrumente der Alten bezieht, sorgsam zusammengetragen hatte. Was wir bei Pollux finden, repräsentirt also zunächst nicht den Musikstandpunkt der römischen Kaiserzeit, sondern einer älteren Periode.

Als Tonarten der Auloi gibt Pollux folgende an: die dorische, phrygische, lyrische, die ionische und die syntonolydische, die Erfindung des Anthippus. Das bezieht sich ebensowohl auf die Auletik wie auf die Aulodie. Die alte nationale Aulodie des Klonas bediente sich von diesen Tonarten bloss der dorischen, die archaische Auletik des Olympus ausser der dorischen auch noch der phrygischen und syntonolydischen Tonart, bei Pollux sind noch die im engern Sinne sogenannte lydische und die ionische hinzugekommen.

Aulos-Tonarten.



Das dorische Moll wird von den Auloi nur in der Quintenspecies, dem eigentlichen Dorischen, nicht in der Primenspecies oder dem Aeolischen (Hypodorischen) gebraucht; das phrygische Dur sowohl in der Primen- wie in der Quintenspecies, das lyrische Dur sowohl in der Terzenspecies (syntonolydisch) wie in der Quintenspecies (dem eigentlichen Lydisch). Wenn es bei Plut. heisst, dass zur Zeit des Polymnastus und Sakadas die dorische, phrygische und lydische Tonart gebräuchlich war, so ist hier phrygisch und lydisch als Tonart mit Inbegriff der zu einer jeden gehörigen Species zu fassen.

Als Tonarten der Kithara nennt Pollux folgende: die Doristi, Iasti und Aiolisti als die ersten, sodann die Phrygisti und die Lokristi, die Erfindung des Xenokritus (so ist statt des Philoxenus der Handschriften zu lesen). Dass hier die Lokristi aufgeführt ist, macht uns den Standpunkt, von welchem aus wir diese Angaben des Pollux zu fassen haben, völlig klar. Sie kommt erst durch einen Musiker der zweiten musischen Katastasis auf, ist bei Pindar und Simonides beliebt, wird aber schon von Heraklides Ponticus, dem Schüler Platos, als eine solche bezeichnet, die keine Geltung mehr habe, eine Notiz, mit welcher sich von selber die Thatsache zusammenstellt, dass auch in der von Plato in der Republik gegebene Aufzählung der Tonarten die lokrische völlig unberücksichtigt bleibt; gegen Anfang des dritten vorchristlichen Jahrhunderts ist sie also aus der praktischen Musik so gut wie verschwunden; ihr Name wird bei den Technikern nur gebraucht, wenn sie sagen, dass die hypodorische oder äolische Octavengattung auch die lokrische heisse. Das von Pollux für den praktischen Gebrauch der Auloi und Saiteninstrumente überlieferte System der Tonarten bezieht sich hiernach auf die Zeit von der zweiten musischen Katastasis Spartas bis zum vierten Jahrhunderte, also auf die eigentlich klassische Zeit der hel-

lenischen Musik. Von grossem Interesse ist nun, dass auch der mit Pollux gleichalterige Ptolemäus die für die Kithara gebräuchlichen Tonarten aufzählt. Es geschieht dies in den Partieen seines Werkes, wo er von den für die Kithara und Lyra üblichen Stimmungsarten (den sogenannten Chroai) redet. Wir werden weiter unten näher auf diese Auseinandersetzungen des Ptolemäus einzugehen haben, vorläufig wollen wir dies anticipiren, dass die vier Tonarten der Kithara, auf welche Ptolemäus wiederholt zurückkommt, folgende sind: die hypodorische, dorische, hypophrygische, phrygische. Es verhalten sich also die bei Pollux und Ptolemäus enthaltenen Angaben für die Tonarten der Kithara folgendermaassen zu einander:

Pollux:	**Ptolemäus:**
Doristi	Dorisch
Iasti	Hypophrygisch
Aiolisti	Hypodorisch
Phrygisti	Phrygisch
Lokristi	(obsolet geworden)

Diejenige Kithara-Tonart, von welcher wir wissen, dass sie schon zur Zeit des Plato und Heraklides Ponticus obsolet geworden, wird von Ptolemäus nicht genannt, denn Ptolemäus nimmt nur auf die zu seiner Zeit gebräuchlichen Tonarten Rücksicht, wie er bei fast jeder der von ihm gegebenen Bestimmungen ausdrücklich zu erkennen gibt (er appellirt an das Gehör des musikkundigen Lesers). Mit Pollux gemeinsam nennt er die dorische und phrygische; statt der Aiolisti und Ias des Pollux nennt er die Namen Hypodorisch und Hypophrygisch. Aus Heraklides Ponticus wissen wir, dass Hypodorisch der zu seiner Zeit übliche Name für die aus dem Gebrauche verschwundene Bezeichnung „Aiolisti“ war, und da leidet es denn wohl keinen Zweifel, dass auch das Hypophrygische des Ptolemäus mit der Ias des Pollux identisch sein muss. Es ist dies, nebenbei gesagt, der positive Beweis für die Richtigkeit der Annahme, dass die iastische Octavengattung von *g* bis *g* geht (mit der hypophrygischen des Aristoxenus und der späteren Techniker identisch ist); denn eine ausdrückliche Angabe über die iastische Octave ist uns nicht überkommen (in dem alten Tonarten-Verzeichnisse bei Aristides steht der Name Iasti nicht an der richtigen Stelle). — Wir werden nun für das Zeitalter, auf welches sich die Angaben des Pollux beziehen, auch noch dies geltend zu machen haben, dass hier nicht bloss die zur Aristoxenischen Zeit und späterhin aus dem Gebrauche verschwundene Lokristi genannt wird, sondern dass auch die übrigen Tonarten mit

ihren alten, bei Lasus, Pratinas, Pindar vorkommenden Termini, nicht mit den zur Zeit des Heraklides, Aristoxenus und späterhin üblichen modernen Namen bezeichnet sind, und wir werden den Mittheilungen des Pollux unbedingte Richtigkeit und Gültigkeit für das eigentlich klassische Zeitalter der griechischen Musik zu vindiciren haben.

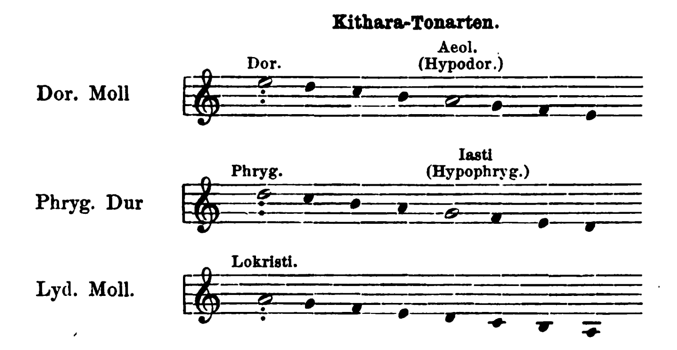
Vor Allem ist nun die Discrepanz im Gebrauche der Tonarten, welche zwischen den Rohr- und Saiteninstrumenten stattfindet, von Interesse. Sehen wir von den durch den Schlusston der Melodie bedingten Species ab, so stellt sich zunächst als Thatsache heraus, dass das dorische Moll und das phrygische Dur beiden Instrumentalklassen gemeinsam ist. Wie sich die Auletik des Olympus auch der nationalgriechischen Doristi zuwandte, so hat späterhin umgekehrt die Kitharodik, die ursprünglich nur das dorische Moll mit seinen verschiedenen Species kennt, auch dem durch Olympus eingeführten phrygischen Dur Aufnahme verstattet. Aber das lydische Dur gehört nach Pollux nur den Auloi, nicht der Kithara an; die Kitharodik hat also die zweite der Durtonarten von sich fern gehalten. Statt ihrer gebraucht die Kithara eine zweite Molltonart, die sogenannte Lokristi. Es hat sich S. 32 ergeben, dass dies eine Molltonart ist, welche zu dem lydischen Dur in einem solchen Zusammenhang steht, nach welchem wir sie von unserer modernen Bezeichnungsweise aus als die parallele Molltonart des lydischen Dur zu benennen haben. Denn wie sich unser modernes Dur zu unserem modernen Moll (d. i. der Doristi der Alten) verhält, ebenso verhält sich auch das Lydische, durch übermässige Quarte (*h* statt *b*) charakterisirte Dur zum lokrischen Moll.

Heutiges Dur und Moll.	Antikes Lydisch und Lokrisch.
c *d e f g a h c*	**f** *g a* ♮*h c d e f*
a *h c d e f g a*	**d** *e f g a* ♮*h c d*

Derselbe Ganz-Ton *a h* statt *a b* ist dem Lydischen mit dem Lokrischen gemeinsam, dort bildet er die übermässige Quarte, hier die übermässige Sexte. Ein solches Moll war der griechischen Musik ursprünglich unbekannt, auch die ausländische Schule des Olympus kannte es nicht; es ist erst von einem national-griechischen Musiker, dem Lokrer Xenokritus, erfunden worden, und sicherlich ist derselbe hierauf durch die Analogie des von auswärts her eingeführten lydischen Dur geführt worden: die Kitharodik scheute sich vor diesem ausländischen Dur, aber sie übertrug nach Xenokritos' Vorgange die Eigenthümlichkeit dieses Dur auf die altnationale Molltonart und erhielt so neben dem dorischen

Moll ein von diesem durch die übermässige Sexte abweichende zweite Molltonart in *d* (Melodieschluss in der Quinte). Es ist dies eine von den vielen Thatsachen, wie die Kunst und überhaupt das Culturleben der Griechen etwas ursprünglich Fremdes durch eine im Geiste des Nationalen geschehende Umformung völlig hellenisirt. Wir können die dem lydischen Dur parallele Molltonart in passender und verständlicher Weise als die lydische Molltonart bezeichnen; und der Unterschied zwischen den Tonarten der Auloi und der Kithara lässt sich folgendermaassen formuliren: beiden gemeinsam ist das dorische Moll und das phrygische Dur; das lydische Dur ist den Auloi eigenthümlich; die Kithara hat statt dessen eine parallele lydische Molltonart.

Kithara-Tonarten.



Wir dürfen nun aber die Angaben des Pollux nicht so auffassen, als ob hiermit schlechthin die Tonarten bestimmt seien, welche die Griechen der klassichen Zeit gebrauchten, je nachdem sie Rohr- oder Saiteninstrumente anwandten. Sie beziehen sich zunächst nicht auf die chorische oder orchestische Musik und auch nicht auf die monodische Musik des Theaters, denn in diesen Zweigen ist der Gebrauch der Tonarten ein anderer. Sie beschränken sich vielmehr auf diejenige monodische Vocalmusik und diejenige Instrumentalmusik, welche im Alterthume dieselbe Bedeutung und Stellung hatte, die in unseren Tagen die Solo-Concert-Musik einnimmt, einerlei ob das Solo durch eine Singstimme oder durch eine Instrumentalstimme ausgeführt wird; denn mit diesem modernen Musikzweige kommt der agonistische Nomos der alten Kitharodik, Aulodik, Kitharistik und Auletik genau überein. Das Concert-Virtuosenthum ist hierbei die Hauptsache: es ist ein Solist, der sich hören lässt.

Die antike Welt kennt nun aber noch einen andern hier in Betracht

zu ziehenden Zweig monodischer Vocal-Musik, — wir meinen nicht die erst später aufkommende Solo-Musik des Theaters, von welcher im vierten Capitel zu sprechen ist, sondern eine anspruchslosere Gattung, die sich von der Kunstform des Nomos durch Einhaltung der einfachen Liedform unterscheidet: die Monodie der lesbischen Dichter, des Anakreon und was sonst diesem Kreise angehört. Hier gelten andere Grundsätze für die Anwendung der Tonarten. Die Kithara und Lyra sind die einzigen national-hellenischen Saiteninstrumente, und nur diese wurden im Agon zugelassen, aus dem die fremdländischen Saiteninstrumente, obwohl sie durch ihren grösseren Tonumfang eigentlich vollkommener waren, ausgeschlossen blieben; aber ausserhalb dieses Kreises, in der Monodie der Erotik, Sympotik u. s. w., die durch kein Herkommen und keine agonistischen Wächter und Richter beschränkt war, hatte man diese Scheu nicht zu hegen und gebrauchte die orientalischen Saiteninstrumente sogar mit einer gewissen Vorliebe. So Sappho und Anakreon. Hier kann es nicht befremden, wenn die lydische Tonart, zu der die Kithara nicht erklingen darf, durch ein ausländisches Saiten-Instrument, die Pektis, ausgeführt wird. Ueber die Tonarten der sich im Liedstile bewegenden Monodik sind wir wenig unterrichtet. Anakreon — dies wissen wir aus Athenäus — gebrauchte die dorische, phrygische und lydische, doch auf welchem Tone des tonischen Dreiklanges die Melodie bei dem abschloss, wissen wir nicht; denn die Namen Dorisch, Phrygisch und Lydisch stehen hier unstreitig als Namen für die Tonarten im weiteren Sinne, nicht als Bezeichnung der einzelnen Species. Am wichtigsten ist aber dies, dass in diesem monodischen Kunstzweige eine in dem Nomosstile nicht vorkommende Tonart, nämlich die mixolydische (Octavengattung *h*—*h*) angewandt wird. Irgend ein Berichterstatter sagt bei Plut. mus. 28, dass Terpander die ganze mixolydische Tonart erfunden haben soll. Da dies Mixolydische in einer ganz entschiedenen Beziehung zu dem erst nach Terpanders Zeit durch Olympus eingeführten Dur steht, so ist es ganz unmöglich, dass bereits Terpander mixolydisch componirt haben sollte; seine kitharodischen Nomoi sind dorisch, äolisch oder bötisch; von einer mixolydischen Composition des Terpander ist keine Rede. Woher jener Bericht stammt, ist leicht zu sehen. Das Synemmenon-Heptachord Terpanders hat die Scala

h c d e f g a

und diese Scala ist allerdings die mixolydische Octavengattung. Terpander aber gebraucht hier nicht den Ton *h*, sondern vielmehr den Ton *e*

als melodischen Schlusston, es dient ihm diese Scala nicht für mixolydische, sondern für dorische Melodieen. An einer andern Stelle (Cap. 16) theilt Plutarch den Bericht des Aristoxenus mit, und Aristoxenus sagt, dass die Mixolydisti durch Sappho erfunden sei. Hieran haben wir festzuhalten. Wenn, wie wir an derselben Stelle des Plutarch erfahren, Aristoxenus in einer andern Schrift nicht die Sappho, sondern den später lebenden Auleten Pythokleides als Erfinder der Mixolydisti nennt, so ist dies nur ein scheinbarer Widerspruch. Die Stelle lautet: „In seinen historischen Hypomnemata der Harmonik dagegen sagt Aristoxenus, dass der Aulete Pythokleides ihr Erfinder sei. Lysis aber erzählt, der Athener Lamprokles habe eingesehen, dass die mixolydische Scala ihre Diazeuxis nicht an derjenigen Stelle hätte, welche fast alle dafür hielten, sondern in der Höhe, und somit habe er diejenige Form der mixolydischen Scala, welche von der Paramese bis zur Hypate hypaton geht, hergestellt." Plutarch recurrirt hier auf das eine Doppeloctav umfassende Systema teleion:

Diazeuxis
Tetrachord Tetrachord Tetrachord Tetrachord
A H c d e f g a h c d e f g a
Mixolydisch

Die Techniker fassen, wie S. 18 gesagt, diese Scala so auf, dass sich die aus einem Halbtone und zwei Haupttönen bestehenden Tetrachorde oder Quarten *hcde* und *efga* unmittelbar an einander schliessen, sowohl in der unteren wie in der oberen Hälfte der Scala, während in der Mitte die Tetrachorde *efga* und *hcde* durch das Ganztonintervall *ah* von einander getrennt sind. Dieses trennende Ganztonintervall nennt man die Diazeuxis. Es ist S. 10 angegeben, wie die sieben Octavengattungen auf diesem Systema teleion genommen werden. Die Octavengattung in *a* (Hypodorisch) hat das diazeuktische Intervall an erster und tiefster Stelle:

Diaz.
a h c d e f g a,

die Octavengattung in *g* oder die hypophrygische an zweiter Stelle:

Diaz.
g a h c d e f g,

die Octavengattung in *f* oder die hypolydische hat das diazeuktische Intervall an dritter Stelle:

Diaz.
f g a h c d e f

die Octavengattung in *e* oder die dorische in der Mitte:

e f g a h c d e

die Octavengattung in *d* oder die phrygische an fünfter Stelle:

d e f g a h c d

die Octavengattung in *c* oder die lydische an sechster Stelle:

c d e f g a h c

die Octavengattung in *H* (von der Paramese *h* bis abwärts zur Hypate hypaton *H*) endlich hat das diazeuktische Intervall *a h* an letzter und höchster Stelle:

h c d e f g a h

Dies „Schema" der mixolydischen Scala rührt nun, wie Plutarch berichtet, von dem Athener Lamprokles her, oder um genauer den Inhalt der Stelle wiederzugeben, es ist durch ihn zur allgemeinen Anerkennung gekommen, denn früher glaubten fast Alle, dass das diazeuktische Intervall der mixolydischen Scala sich an einer andern Stelle befinde. Es kann also nach dieser Meinung der Füheren die mixolydische nicht die Scala *hcdefgah* gewesen sein, denn in dieser bildet die Diazeuxis stets das höchste Intervall, man mag sie auf eine Transpositionsstufe transponiren, auf welche man will; es muss das, was man früher als mixolydische Octavengattung bezeichnete, mit einer der 6 übrigen Octavengattungen zusammengefallen sein, nämlich mit einer solchen, wo die Diazeuxis nicht das höchste Intervall war, sondern in der Mitte oder irgendwo weiter nach der Tiefe zu lag. Mit welcher anderen Octavengattung mochte aber die mixolydische vor Lamprokles identificirt werden? Es kann dies schwerlich eine andere sein als die dorische in *a*. Auch für die mixolydischen Melodieen haben wir plagalischen Bau der Melodieen vorauszusetzen, und zwar werden in der früheren Zeit ebensowenig bei den mixolydischen Melodieen wie bei den lydischen, phrygischen und dorischen die sämmtlichen sieben Töne der Scala gebraucht worden sein. Nimmt man an, dass die mixolydischen Melodieen der Sappho in folgenden Tönen ausgeführt seien:

Schlusston

(I) *g a* h *c d e*,

1 1 1/2 1 1

so ist dies genau dieselbe Scala wie folgende dorische:

Schlusston

(II) *c d* e *f g a*

1 1 1/2 1 1

d. h. I und II sind verschiedene Transpositionsstufen ein und derselben Tonscala, ebenso wie folgende:

(III)	*f*	*g*	a	*b*	*c*	*d*
(IV)	*b*	*c*	d	*es*	*f*	*g*

u. s. w.

Bei dieser Beschränkung auf die 6 genannten Töne konnte man auf dem heptachordischen Systeme Synemmenon unter Festhaltung der Mese (*e*) als des Schlusstones der Melodie nicht bloss die dorischen, sondern auch die mixolydischen Melodieen ausführen:

dorischer Schluss

(h) *c* *d* e *f* *g* *a*

mixolydischer Schluss

Die Tonarten waren aber trotz des gleichen Melodieschlusses dennoch verschieden genug, denn die sich mit dem Schlusston verbindenden Töne der Begleitung waren verschieden oder mit andern Worten, die Tonica war für beide Tonarten eine andere. Das Dorische steht also zu dem alten nur auf 6 Töne beschränkten Mixolydisch in demselben Verhältnisse, wie das Aeolische zum Lokrischen, denn auch hier ist der Ton *a* der gemeinsame Schlusston der beiderseitigen Melodieen, während der das Wesen der Tonart bestimmende harmonische Grundton verschieden ist. In derselben Weise, wie die Octavengattung in *a* jährlich die dorische und lokrische Tonart bildete, ebenso glaubte man in der früheren Zeit der „Oligochordie", dass die Octavengattung in *e* nicht bloss die dorische, sondern auch die mixolydische sei, — man konnte dies aber nur deshalb annehmen, weil man in den mixolydischen Compositionen die auf den Melodie-Schlusston nach der Höhe zu folgende fünfte Tonstufe oder die ihr nach der Tiefe zu vorausgehende vierte Tonstufe (d. h. den Ton *h*) ausliess:

Dorisch	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
Altes Mixolydisch	*e*	*f*	*g*	*a*		*c*	*d*	*e*

Als man aber im weiteren Fortschritt der Musik jene zuerst ausgelassene Tonstufe hinzunahm, da sah man, dass dies nicht der Ton *h*, sondern der Ton *b* war.

Mixolydisch des Lamprokles *e* *f* *g* *a* *b* *c* *d* *e*,

d. i. in der Transpositionsstufe ohne Vorzeichen

h *c* *d* *e* *f* *g* *a* *h*,

Die volle mixolydische Scala war also nicht mit der dorischen identisch, denn diese hatte das diazeuktische Intervall *a h* in der Mitte,

während dieses in der vollen mixolydischen Scala an letzter und höchster Stelle lag. Es war die volle mixolydische Scala dieselbe, welche durch das Heptachord-Synemmenon beschrieben wurde, man konnte daher sagen, dass Terpander die volle mixolydische Scala aufgestellt habe, „*τὸν μιξολύδιον τόνον ὅλον προσεξευρῆσθαι λέγεται*" Plut. mus. 28.

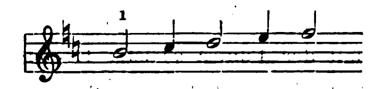
Sappho ist, wie Aristoxenus berichtet, die Erfinderin der mixolydischen Scala, aber diese Scala war damals noch eine unvollständige. Die vollständige Scala hat, wie Lysis sagt, der Athener Lamprokles zur allgemeinen Anerkennung gebracht. Lamprokles ist der Schüler des Pythokleides, von welchem Aristoxenus in einem anderen seiner Werke laut der Angabe Plutarchs gesagt, dass er der Erfinder der mixolydischen Tonart sei. Wir werden in diesen scheinbar verschiedenen Berichten des Aristoxenus keinen Widerspruch mehr finden. Sappho ist die Erfinderin der mixolydischen Tonart; Pythokleides stellte zuerst die vollständige mixolydische Scala auf, welche man später allgemein recipirte, während man früher die Scala mit der dorischen identificirte; und derjenige, welcher diese vollständige mixolydische Scala (mit der Diazeuxis an höchster Stelle) zur allgemeinen Anerkennung brachte, ist Pythokleides' Schüler Lamprokles. Denn dass Lamprokles bei der Aufstellung der mixolydischen Scala nicht etwas Neues thut, geht aus den Worten hervor: *ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν διάζευξιν ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ᾤοντο*; fast Alle, aber nicht schlechthin Alle hatten bis auf Lamprokles eine verkehrte Meinung von der Form der mixolydischen Scala, das Richtige war schon vor ihm erkannt worden, aber nur wenigen zugänglich. Die Combination, dass es eben Lamprokles' Lehrer, Pythokleides, war, welcher diese richtige Form erkannt hatte, liegt auf der Hand. Sappho erfindet die Tonart, Pythokleides entdeckt die vollständige Scala, und Lamprokles, der Schüler dieses Theoretikers, bringt die Beschaffenheit der vollen mixolydischen Scala zur allgemeinen Anerkennung. Wir verstehen jetzt, was es heisst Plut. 28: *Τέρπανδρον ... καὶ τὸν μιξολύδιον τόνον ὅλον προσεξευρῆσθαι λέγεται*, schon Terpander habe die vollständige mixolydische Scala aufgestellt. Die durch das Heptachord des Synemmenon-Systems gegebene Tonreihe

h c d e f g a

enthält zwar nun die sieben Töne der mixolydischen Scala (es fehlt die höhere Octave), aber sie ist insofern eine vollständige Reihe, als auf ihr derjenige Ton, der ihre Differenz mit der dorischen Scala bedingt und von dem wir anzunehmen haben, dass Sappho ihn unbenützt liess, ent-

halten ist, nämlich der fünfte Ton vom melodischen Schlusston der mixolydischen Scala an gerechnet. Hätte nicht im Bewusstsein der alten Musiktheoretiker der Gegensatz einer in der von uns angegebenen Weise unvollständigen und vollständigen mixolydischen Scala bestanden, so würde es keinen Sinn gehabt haben, wenn sie dem Terpander in jener heptachordischen Scala von *h* bis *a* die vollständige mixolydische Scala vindicirt hätten.

Es handelt sich nunmehr um die harmonische Beschaffenheit der Mixolydisti. Der Ton *h* ist jedenfalls der Schlusston der Melodie. Der Schlusston der Melodie aber ist entweder tonische Prime, oder irgend ein anderer Ton des tonischen Dreiklanges, nämlich Terze oder Quinte, denn auch in diesen Tönen kann die Melodie abschliessen. Hat *h* die Bedeutung der tonischen Prime, dann ist das Mixolydische ein *h*-Moll mit kleiner Secunde und zugleich falscher Quinte:



Ist *h* die Terze, dann ist das Mixolydische ein *g*-Dur mit verminderter Septime:



Ist *h* die Quinte, dann ist das Mixolydische ein *e*-Moll mit kleiner Secunde:



An sich betrachtet sind diese drei Möglichkeiten statthaft, aber keine andere. Von ihnen hat die erstere am wenigsten für sich, denn ein solches *h*-Moll würde eine durchaus unharmonische Tonart sein. Wie lässt sich das Wahre ermitteln? Gibt es keine positive Ueberlieferung?

Uns ist eine solche überkommen, obwohl sie sich bisher unserem Auge entzogen hat. Unter den in Instrumentalnoten ausgeführten Musikbeispielen des Anonymus findet sich §. 97 folgendes:



Man wird nicht sagen, dass diese Melodie wohlklingend und gefällig sei. Sie ist monoton wie keine andere. Aber eine Melodie ist es, und zwar ist der überall deutlich hervortretende Schlusston derselben der Ton *h*, über den sie 2 Tonstufen aufwärts und 1 Tonstufe abwärts geht. Welcher Tonart sie angehört, darüber wird man wohl nicht in Zweifel sein und und kein Bedenken tragen, dieselbe als Mixolydisch zu bezeichnen.

Haben wir hier nun ein Beispiel einer Mixolydischen Melodie vor uns, so folgt, dass das Mixolydische ein die Melodie auf der Terz abschliessendes Dur (mit der Tonica *g*) ist. Es bestätigt sich also die zweite der oben von uns für die harmonische Beschaffenheit der Mixolydisti hingestellten Möglichkeiten — ein *h*-Moll ist die Melodie nicht, und ebensowenig ein *e*-Moll. Sie enthält eine einzige aus Vorder-, Mittel- und Nachsatz bestehende Periode. Den Schluss bildet der Ton *h*, mit demselben Ton *h* beginnt der erste Tact, ebenso stellt er sich im vorletzten Tacte des Mittelsatzes und im zweiten Tacte des Schlusssatzes als Grundton der Melodie heraus. Was besonders auffällt, ist die archaistische Monotonie. Denn die sämmtlichen Töne sind auf den Umfang eines Tetrachordes oder einer Quarte beschränkt. Die Oligochordie des Olympus beschränkte sich auf fünf Töne, hier haben wir noch einen Ton weniger.

Schlusston
. *a* h *c* *d*,

die Melodie geht, wie bei Olympus, um 2 Tonstufen über den melodischen Grundton (*c* und *d*), aber nicht zwei, sondern nur eine einzige Tonstufe (*a*) abwärts. Es ist ein Melos, welches wir nach der für einen Nomos des Terpander gebrauchten Benennung als τετραοίδιον bezeichnen können, und es mag uns dasselbe die monotone Compositionsmanier repräsentiren, von der ein späterer Terpandride sagt: τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδάν.

Man würde von dieser Melodie nun sagen können, sie gehöre der dorischen Scala an, denn

a h *c* *d*

ist nur eine andere Transpositionsscala des dorischen

d e *f* *g*,

und in diesen Tönen *d e f g* ist jene Melodie in der That in der uns überlieferten Notirung geschrieben, nämlich folgendermaassen:



Aber sie ist dennoch kein Dorisch, denn in der Vorzeichnung steht ein *b*, wonach die Scala im Sinne der Ueberlieferung folgende ist:

e f g a b c d e

d. i. in der Transpositionsstufe ohne Vorzeichen

h c d e f g a h,

also die mixolydische Octavengattung. Wir haben in dieser „tetraoidischen" Mixolydisti einen thatsächlichen Beleg für die oben von uns gegebene Ausführung, dass die mixolydische Melodie, so lange sie unvollständig ist (so lange ihr die auf den melodischen Schlusston nach der Höhe zu folgende fünfte Tonstufe fehlt), der dorischen Scala zugerechnet werden kann. Die Vorzeichnung mit Einem *b* aber besagt, dass die Scala keine dorische ist, sondern dass dieselbe, um mit Lamprokles zu reden, die Diazeuxis oben in der Höhe hat (ἐπὶ τὸ ὀξύ), also eine mixolydische ist. Als dorische Melodie würde sie ein *a*-Moll sein müssen und in der Krusis vorwiegend den Ton *a* gebrauchen und speciell den Schlusston der Melodie mit dem Tone *a* verbinden. Man sieht sogleich, dass dies für unsere Melodie unmöglich ist. Die Tonica kann (bei der Scala ohne Vorzeichen) kaum eine andere sein als der Ton *g*, den wir als phrygische Tonica kennen gelernt haben, — unsere Melodie würde demnach ein die Melodie in der Terze abschliessendes phrygisches Dur sein. Hiermit würde die Natur der antiken Mixolydisti angegeben sein. Es träfe sich also, dass das antike Mixolydisch als Tonart mit dem mixolydischen Kirchentone (in *g*) zusammenfiele, denn der ganze Unterschied zwischen beiden würde darin

bestehen, dass im mixolydischen Kirchentone die Melodie auf die tonische Prime, im antiken Mixolydisch auf die Terz des tonischen Dreiklanges ausgeht. Wir wollen diese Auffassung zunächst festhalten.

Die neue Tonart, welche Sappho erfindet, ist hiernach ein die Melodie in der Terz schliessendes Dur. Sie hat wegen dieses Schlusses in der Durterz die nächste Verwandtschaft mit dem klagenden Lydisch des Olympus, welches wir nach S. 156 in Beziehung auf Tonumfang und harmonische Begleitung folgendermaassen bezeichnen können:



oder indem wir das Lydische in die *c*-Dur-Tonart transponiren,



Die Tonart der Sappho lässt sich, wenn wir ihren Tonumfang nach der uns überkommenen archaischen Melodie von nur vier Tönen annehmen wollen, für dieselbe *c*-Dur-Tonart folgendermassen bestimmen:



Beide sind in dieser Transpositionsstufe ein die Melodie in der Terze schliessendes *c*-Dur, sie gehen beide in der Melodie bis zur Quinte aufwärts, aber sie unterscheiden sich dadurch, dass das klagende Lydisch des Olympus eine übermässige Quarte *fis* hat, während die Quarte in Sappho's Tonart das natürliche *f* ist. Unterhalb der Durterz haben beide Tonarten die Secunde *d* als Melodieton, beiden fehlt ferner für die Melodie die tonische Prime, die nur in der Krusis zugelassen wird; dann besteht aber noch der weitere Unterschied, dass die Durtonart des Olympus auch die Untersecunde *h* gebraucht, deren sich Sappho's Tonart enthält. Die letztere trifft also noch näher als das Lydisch des Olympus mit der die Septime entbehrenden Volksmelodie „Do gang i an's Brünnele“ zusammen; wir können sagen, dass die Erfindung Sappho's in dem schwäbischen Volksliede wiederholt ist.

Halten wir diese Auffassung des Mixolydischen fest, so erklärt sich erstens dasjenige, was die Alten als den Charakter dieser Tonart angeben. Plato stellt sie unmittelbar mit dem Syntonolydischen, d. i.

dem klagenden Lydisch des Olympus zusammen; beide Tonarten sind θρηνώδεις ἁρμονίαι. Dieser beiden gemeinsame Ausdruck der Wehmuth beruht eben darin, dass die mixolydische gleich der syntonolydischen ein in der Terz schliessendes Dur ist. Denselben Eindruck macht sie auch auf Aristoxenus, denn er gibt Plut. mus. 15 als den ihr eigenthümlichen Charakter das „παθητικόν“ an, d. h. den Eindruck des Schmerzlichen.

Es erklärt sich dann aber auch zweitens der ihr eigenthümliche Name μιξολυδιός. Dieser Name muss alt sein und von Sappho selbst herrühren. Er bedeutet eine mit dem „Lydischen gemischte oder verbundene Tonart“. Wir wissen, dass man ihr in der ersten Zeit noch nicht diejenige Scala angewiesen hatte, welche die Diazeuxis als höchstes Intervall (ἐπὶ τὸ ὀξύ) hat, also noch nicht diejenige Octavengattung, welche man später mixolydisch nannte:

	e	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*
oder	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*
oder	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*

So lange man sich noch des fünften Tones dieser Scalen (von unten an gerechnet) für die Mixolydisti enthielt, nahm man an, dass ihre Scala die dorische sei:

	e	*f*	*g*	*a*	[*h*]	*c*	*d*	*e*	
oder	*h*	*c*	*d*	*e*	[*f*]	*g*	*a*	*h*	u. s. w.

Aber es war dies eine dorische Octavengattung, deren Melodien durchaus nicht den Charakter des Dorischen hatten, sondern vielmehr denselben Eindruck machten wie das klagende Lydisch (Syntonolydisch) des Olympus; sie stellte sich als eine mit der Eigenthümlichkeit des Lydischen (d. i. dem Durterzenschluss) verbundene dorische Octavengattung dar, und deshalb nannte man sie „mixolydisch“ (Δωριστὶ μιξολύδιος).

Als man in der Zeit nach Sappho für die Mixolydisti die Anfangs ausgelassene Septime hinzunahm, da wandte man nicht die grosse, sondern die kleine Septime (nicht die kleine, sondern die grosse Untersecunde) an.

	Tonica		Melodieschluss		Quinte		kl. Sept.	
	c	*d*	e	*f*	g	*a*	b	*c*
oder	g	*a*	h	*c*	d	*e*	*f*	*g*

Wäre die Septime nicht die kleine, sondern die grosse gewesen, so hätte die mixolydische Tonart genau unserem modernen Dur entsprochen. Durch die kleine Septime wird sie zu einem uns fremden Dur, welches aber den Griechen sehr geläufig war, denn das phrygische Dur der Alten ist ein Dur mit kleiner Septime. Schloss die Melodie dieses Dur in der Prime, so nannte man es Iastisch. Nun steht aber fest, dass die Alten, obwohl sie gewöhnlich den Namen Iastisch schlechthin als specielle Bezeichnung für die in der Prime schliessende Phrygisch-Dur-Melodie gebrauchten, dennoch zwei iastische Scalen unterschieden. Dies geht einmal daraus hervor, dass Plato von einem Ἰαστὶ spricht ἥτις χαλαρὰ καλεῖται, d. i. ein tiefes Iastisch. Statt χαλαρὰ gebraucht Aristoteles Pol. 8, 5 mit Bezug auf die Platonische Stelle den gleichbedeutenden Ausdruck ἀνειμένη. Aus den enharmonischen Tabellen der „ganz Alten“ bei Aristides ergibt sich, dass diese χαλαρὰ oder ἀνειμένη Ἰαστί dieselbe Scala ist, welche man sonst schlechthin Iastisch nennt, nämlich

g	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*

Aber der Ausdruck χαλαρὰ oder ἀνειμένη Ἰαστί setzt mit Nothwendigkeit voraus, dass die Alten ebenso wie bei der Lydisti eine ἀνειμένη (χαλαρά) und eine σύντονος Ἰαστί unterschieden haben müssen. Zufällig besitzen wir ein Fragment des Pratinas, durch welches diese Vermuthung bestätigt wird. Er sagt: weder der syntonos Iasti, noch der aneimene Iasti wolle er sich bedienen, sondern der in der Mitte liegenden Aiolisti. Man redete also in der älteren Zeit auch von einer syntono-iastischen Tonart, obwohl in der späteren Zeit dieser Name verschollen ist. Es ist aber S. 30 gezeigt, dass eben dieser Stelle des Pratinas zufolge die syntonoiastische Octavengattung nur eine Terz höher liegt, als die aneimene Iasti oder die Iasti schlechthin. Dies verlangt auch die Analogie der aneimene Iasti und syntonos Iasti mit der aneimene Lydisti und syntonos Lydisti.

	aneimene		syntonos					
Lydisti . . .	**f**	*g*	**a**	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
Iasti . . .	**g**	*a*	**h**	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*

Es gab also für die mixolydische Octavengattung noch eine zweite Bezeichnung: Syntono-Iastisch.

Mixolydisch od. Syntono-Iastisch.

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	**b**	*c*	*d*	*e*
g	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	**f**	*g*	*a*	*h*

Iastisch od. aneimene Iasti.

Der Name Syntono-Iastisch für die mixolydische Octavengattung weist entschieden darauf hin, dass dieselbe mit der iastischen die Tonica gemeinsam hatte (ihre Terzen-Species war). Den Namen Syntono-Iastisch konnte aber die mixolydische Octavengattung erst seit der Zeit führen, in welcher man für dieselbe die kleine Septime (bei *c*-Dur den Ton **h**, bei *g*-Dur den Ton **f**) gebrauchte; früher als man die Septime noch unbenutzt liess und der Ansicht war, dass die mixolydische Octav mit der dorischen zusammenfalle,

e	*f*	*g*	*a*	(*h*)	*c*	*d*	*e*
h	*c*	*d*	*e*	(*fis*)	*g*	*a*	*h*,

konnte sie noch nicht als iastisch bezeichnet werden, sie erhielt diesen Namen erst nach Hinzufügung der kleinen Septime (Pratinas). Der Theoretiker Lamprokles aber weist nach, dass man überhaupt im Unrechte gewesen, wenn man dem alten Mixolydischen eine grosse Septime vindicirt und sie mit der dorischen Scala identificirt habe; die kleine Septime sei ein dem Mixolydischen wesentlicher Ton. Seit dieser Zeit ist der Name Syntono-Iastisch obsolet geworden, doch zeigt sich noch in der Bezeichnung χαλαρὰ Ἰαστί bei Plato eine letzte Spur der Nomenclatur Syntono-Iasti, denn der Zusatz χαλαρά verdankt nur dem Gegensatze zu σύντονος Ἰαστί sein Dasein.

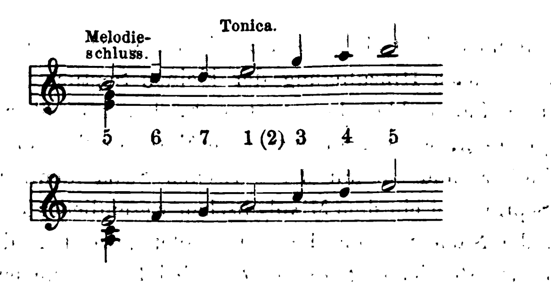
Das hier gefundene Resultat ist ein anderes als das, was im ersten Kapitel über die syntono-iastische und mixolydische Tonart aufgestellt ist. Dort wurden beide als verschiedene Tonarten aufgefasst. Zwar mussten wir auch dort annehmen, dass beide zum Phrygischen in nächster Beziehung standen, aber wir konnten zunächst nur in der Syntono-Iasti die Terzen-Species des phrygischen Dur erkennen, die mixolydische fassten wir als die verwandte Molltonart des phrygischen Dur mit Melodischluss in der Quinte auf.



Es ist unsere Pflicht, auch zu dieser an sich recht gut möglichen Auffassung der mixolydischen Tonart für einen Augenblick zurückzukehren und sie an der Norm der uns überlieferten positiven Thatsachen zu prüfen. Ursprünglich entbehrte die mixolydische Octavengattung desjenigen Tones, durch welchen sie sich von der dorischen Octavengattung unterschied.

	Mixolydisch-Dorisch							
	h	*c*	*d*	*e*		*g*	*a*	*h*
oder	*e*	*f*	*g*	*a*		*c*	*d*	*e*

War die Mixolydisti ein Moll mit dem Melodieschluss in der Oberquinte oder Unterquarte, so war der fehlende Ton die Obersecunde; bei plagalischem Bau der Melodie wird jenes Moll folgende Form haben:

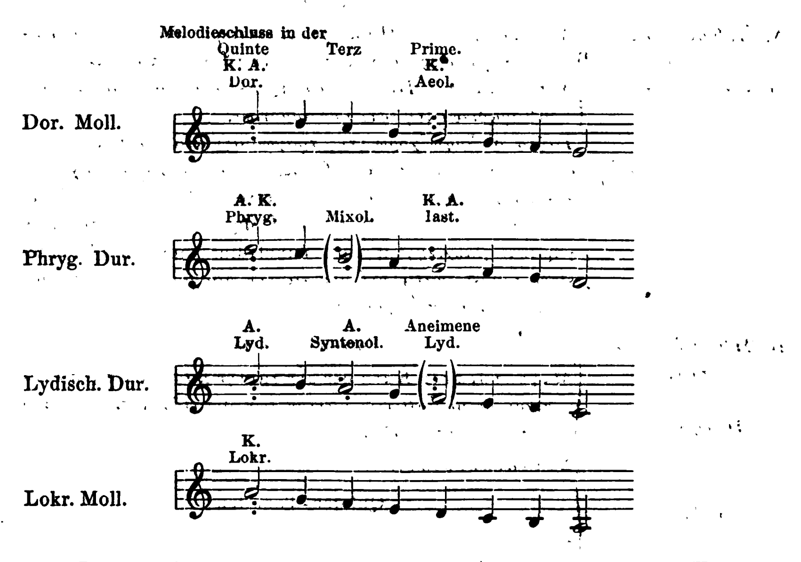


Dies würde die ältere, einfachere Form der mixolydischen Tonart sein. Ob ausser der als fehlend weggelassenen Secunde (2) auch noch der eine oder der andere Ton ungebräuchlich war, kommt hierbei nicht weiter in Frage. Man sieht nun sogleich, dass wenn dem als Moll-Tonart präsumirten Mixolydisch die Secunde fehlt, dass dann überhaupt kein Unterschied zwischen dieser Molltonart und dem altgriechischen Moll oder dem Dorischen vorhanden ist. Es ist die von Sappho erfundene Tonart dann weiter nichts als ein gewöhnliches, die Melodie in der Quinte schliessendes dorisches Moll, dem die Secunde fehlt. Wie sollte man dazu gekommen sein, dies als eine eigne vom Dorischen verschiedene Tonart gefasst zu haben? Wie hätte man ein solches Moll Mixolydisch nennen mögen, da doch in der That nicht der mindeste Zusammenhang mit dem Lydischen stattgefunden hätte? Wie wäre es möglich, dass ein solches der Secunde entbehrendes und dadurch vereinfachtes Dorisch auf den Griechen einen dem Dorischen entgegengesetzten Eindruck gemacht hätte; denn das Dorische ist die character-

volle männliche, das Mixolydische dagegen die klagende, weinerlich-weibische Tonart?

Mit einem Worte: ist die mixolydische Tonart ein Moll, dann ist uns Alles, was von ihr überliefert wird, selbst ihr Name, völlig räthselhaft und unverständlich; ist sie dagegen eine Durtonart, dann ist Alles klar und deutlich. Da bleibt uns nichts anderes übrig, als sie für eine Durtonart zu halten und mit der Syntono-Iasti in der oben angegebenen Weise zu identificiren.

Dem Nomos-Stile, sowohl dem kitharodischen (kitharistischen) wie dem aulodischen (auletischen), bleibt die mixolydische Tonart Sapphos fremd, erst durch die Tragödie erhält sie ein über das Genre des Liedes hinausgehendes grosses Gebiet. In der folgenden Gesammtübersicht der Tonarten ist zunächst auf den Nomos-Stil Rücksicht genommen; die hinzugefügten Buchstaben K., A. und K. A. bezeichnen, dass eine Tonart entweder dem kitharodischen (kitharistischen) oder dem aulodischen (auletischen) Nomos oder zugleich dem kitharodischen und aulodischen Nomos angehört. Die Mixolydisti ist als dem Nomos fremd in Klammern eingeschlossen, ebenso auch die erst später aufkommende Aneimene Lydisti, die wir hier nur der Vollständigkeit des griechischen Tonarten-Systems wegen einschalten.



Indem wir nun näher auf die Verwendung der einzelnen Tonarten eingehen, legen wir eine Stelle der Aristotelischen Probleme 19, 48 zu

Grunde. Es hat dieselbe zwar den Zweck, für die verschiedenartige Verwendung der Tonarten in der Tragödie, mit der wir es hier noch nicht zu thun haben, eine Erklärung zu geben, aber hierbei wird auf die Beschaffenheit der einzelnen Tonarten in einer so lehrreichen Weise eingegangen, dass sie neben der mehrfach herbeigezogenen Stelle der Platonischen Republik gleichsam die kanonische Quelle über den antiken Gebrauch der Tonarten ist. Zunächst ist zu bemerken, dass dort bereits die neuere Nomenclatur der Tonarten gebraucht ist, in welcher man Hypodorisch statt Aeolisch, Hypophrygisch statt Iastisch sagt; der Name für Tonart überhaupt aber ist *ἁρμονία*, wie bei Plato und den Aelteren, nicht *τόνος*. Dies letztere ist nicht ausser Acht zu lassen, denn soweit wir aus dem Buche des Plutarch ersehen können, ist *τόνος* der Aristoxenische Ausdruck für Tonart, und ebenso bedienen sich des Wortes *τόνος* auch die Späteren, z. B. Ptolemäus. Es scheint dies ein bemerkenswerthes Indicium, dass die Stelle der Problemata aus der Zeit zwischen Plato und Aristoxenus herrührt, mithin dass sie von Aristoteles selber herstammt.

Die gesammten Angaben des Aristoteles lassen sich auf folgender Tabelle vereinen und zur leicht fasslichen Uebersicht bringen.

	Primen-Tonarten:
A. *Ἦθος πρακτικόν.* *Πράττομεν κατὰ τὴν*	*Ὑποφρυγιστί*: *Ἦθος ἔχει πρακτικόν· διὸ καὶ ἐν τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται.* *Ὑποδωριστί*: *Ἦθος μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν.* *Ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ (τῆς τραγῳδίας) ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. Ἁρμόζει αὐτῷ (τῷ χορῷ) τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ Φρυγιστί, ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική*, at vero mixolydius nimirum illa praestare potest, *κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι ... διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς.*
B. *Ἦθος ἄπρακτον.*	Terzen-Tonarten:
Ἦθος γοερὸν καὶ ἡσύχιον.	*Μιξολυδιστί*: *Κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι, παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι, διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς.* *Συντονολυδιστί.*
	Quinten-Tonarten:
	Λυδιστί. *Δωριστί.*
Ἐνθουσιαστικὴ καὶ βακχική	*Φρυγιστί.*

Aristoteles bringt in unserer Stelle die Tonarten in zwei Hauptkategorieen: solche, die ein ἦθος πρακτικόν, und solche, die ein ἦθος ἄπρακτον haben, Tonarten mit dem Character des energischen Handelns, und Tonarten mit dem Character der Passivität. In wie weit er diese Kategorieen mit den in der Tragödie angewandten Tonarten in Bezug bringt, hat für jetzt, wo es sich um die monodische Lyrik und die Instrumentalmusik handelt, noch kein Interesse und wir haben in dem oben gegebenen Auszuge die hierauf bezüglichen Notizen nur deshalb mitgetheilt, um den Zusammenhang des Ganzen anzugeben. In die erste Kategorie gehören die hypophrygische und die hypodorische Tonart d. i. nach älterer Terminologie die Iasti und die Aiolisti; die übrigen Tonarten gehören der zweiten Kategorie an. Schwerlich hat Aristoteles bei diesen „übrigen Tonarten" die Lokristi im Sinne, die damals schon obsolet geworden war und auch in der von Plato in der Republik gegebenen Aufzählung unberücksichtigt bleibt, — auch nicht die aneimene Lydisti, denn diese hat, so viel wir wissen, niemals in der Praxis eine wirkliche Bedeutung gehabt, und Aristoteles redet nur von den in der Praxis wirklich angewandten Tonarten. Es bleiben daher als Tonarten mit dem ἄπρακτον ἦθος folgende übrig: die mixolydische, syntonolydische, lydische, dorische und phrygische, vielleicht auch die Boiotisti. Das ἄπρακτον ἦθος kann nun wieder ein verschiedenartiges sein. Aristoteles unterscheidet das ἦθος γοερόν oder παθητικόν, ἡσύχιον und ἐνθουσιαστικόν, d. i. den Character des schmerzlichen Leidens und Klagens, den Character der Ruhe und des Friedens und den Character des Enthusiasmus; alles dies sind verschiedene Manifestationen der Passivität und die hieher gehörigen Tonarten stehen insofern zu denjenigen Tonarten, welche ein ἦθος πρακτικὸν hatten, in einem gemeinsamen Gegensatze.

Tonarten mit dem ἦθος πρακτικὸν sind die Prim-Tonarten sowohl im alt-nationalen Moll (Hypodoristi oder Aiolisti), wie im phrygischen Dur (Hypophrygist oder Iasti); Tonarten mit dem ἦθος ἄπρακτον sind die Quinten- und Terzentonarten, und zwar haben von ihnen die Terzentonarten (im phrygischen und lydischen Dur d. i. Mixolydisti und Syntonolydisti) das ἦθος γοερόν, unter den Quintentonarten hat das nationale Moll (Doristi) das ἦθος ἡσύχιον, das phrygische Dur (Phrygisti) das ἦθος ἐνθουσιαστικόν. Soweit ist die Ansicht des Aristoteles völlig klar, denn wenn er auch das ἡσύχιον ἦθος nicht ausdrücklich auf die Doristi bezieht, so ergibt sich dies letztere doch aus den sonstigen Berichten mit völliger Evidenz. Unklar ist nur dies, welches ἦθος er dem eigentlichen Lydisch beimisst, ob ein γοερόν oder ein ἡσύχιον ἦθος.

Suchen wir nun zunächst den Character und die hiernach sich richtende Verwendung der Tonarten in der κιθαρῳδία und κιθαριστική zu bestimmen. Hier fehlen die Terzentonarten, ebenso auch das lydische Dur. Es werden nach dem Berichte des Pollux nur die Primen- und Quintentonarten des althellenischen Moll, des phrygischen Dur und des lokrischen Moll angewandt, welches letztere hier in Ermangelung weiterer Nachrichten vorerst unberücksichtigt bleiben mag.

Moll.	Dur.
Primen-Tonart, ἦθος πρακτικόν.	
Aeolisch, Hypodorisch.	Iastisch, Hypophrygisch.
πρακτικόν, μεγαλοπρεπές, στάσιμον.	πρακτικόν.
Quinten-Tonart, ἦθος ἄπρακτον.	
Dorisch.	Phrygisch.
ἡσύχιον.	ἐνθουσιαστικόν.

Das Aeolische oder Hypodorische ist ein Moll, das Iastische oder Hypophrygische ein Dur. Was aber beide Tonarten gemeinsam haben, ist dies, dass es Primentonarten sind, d. h. die Melodie in der Prime abschliesst. Dies gibt ihnen den in der Quinte oder Terz abschliessenden Dur- und Moll-Melodien fehlenden Character der Bestimmtheit. Beide Tonarten machen deshalb auf den Griechen den Eindruck, als ob sie ihn in den Zustand der erfolgreichen Activität, des Handelns, versetzten, was bei den Terzen- und Quinten-Tonarten nicht der Fall ist. Unsere heutige Musik, die gänzlich auf das Princip des Primenschlusses basirt ist, würde dem Aristoteles ganz und gar das ἦθος πρακτικὸν zu haben scheinen; nur in denjenigen unserer Volkslieder, die nicht in der Prime schliessen, würde er ein ἦθος ἄπρακτον finden.

Aber es ist ein Unterschied, ob die in der Prime schliessende Melodie der althellenischen Molltonart (hypodorisch) oder ob sie dem phrygischen Dur (hypophrygisch) angehört. Unsere Stelle des Aristoteles drückt dies so aus, dass sie in dem Hypophrygischen schlechthin den Character des πρακτικόν findet, in dem Hypodorischen (dem Moll) nicht bloss das πρακτικὸν („κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν"), sondern auch das μεγαλοπρεπὲς und στάσιμον. Dies letztere fehlt dem Hypophrygischen, während es dem Hypodorischen mit dem Dorischen gemeinsam ist und

also sowohl in den alt-hellenischen Moll-Melodien, welche in der Prime, als auch in denjenigen, welche in der Quinte schliessen, characteristisch ist. Aristoteles sagt Pol. 8, 7 περὶ δὲ Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς σταсιμωτάτης οὔσης, Aristoxenus ap. Plut. 16: Δωριστὶ ... τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, Heraclides Ponticus ap. Athen. 14, 624: ἡ μὲν οὖν Δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπές. Wir werden „στάσιμον" wohl am besten als characterfest, μεγαλοπρεπές und ἀξιωματικόν durch würdevoll und ehrfurchtgebietend zu übersetzen haben. Die eben angeführten Stellen des Aristoxenus und Heraklides beziehen sich speciell auf die Doristi im engeren Sinne, d. h. auf die Quinten-Tonart, die Stelle aus Aristoteles Politik schliesst sich eng an die von Plato in der Republik aufgestellte Reihe der Tonarten an, in welcher Dorisch der Gattungsname für die ächthellenische Molltonart ist, mag die Melodie in der Quinte oder in der Prime schliessen, also sowohl für die eigentliche Doristi wie auch für die Aiolisti oder Hypodoristi. Dieser dem ächthellenischen Moll eigenthümliche Ausdruck des Characterfesten, Würdevollen und Ehrfurchtgebietenden ist es, welches die Hypodoristi von der Hypophrygisti unterscheidet: jene drückt ein characterfestes, würdevolles Handeln aus, in dieser spricht sich zwar als Primen-Tonart ebenfalls der Character des Handelns aus, aber das Characterfeste, Würdevolle fehlt. Plato rep. drückt dies so aus, dass er die in der Prime schliessende phrygische Durtonart (iastisch, hypophrygisch) als eine μαλακή und συμποτικὴ ἁρμονία bezeichnet. Mit diesem Urtheile des Plato sind, wie Aristoteles polit. 8, 7 sagt, die Musiker nicht recht einverstanden und auch Aristoxenus sagt etwas Aehnliches. Aber eine gewisse Berechtigung wird auch in dem Urtheile des Plato sein, nur dass es etwas zu sehr outrirt ist. Das Prädicat μαλακή darf nicht als weichlich oder schwach gefasst werden, denn wir wissen, dass sich in dieser Tonart ja gerade das πρακτικόν ausspricht, wir müssen es im Gegensatze zu „characterfest" (στάσιμον) fassen. Das Prädicat συμποτική vereinigt sich sehr wohl mit einem ἦθος πρακτικόν, welches nicht zugleich στάσιμον und μεγαλοπρεπές ist, d. i. mit einem Handeln, dem die Characterfestigkeit und die Würde fehlt. Heraklides schreibt in einer alsbald näher zu berücksichtigenden Stelle dem Iastischen einen ὄγκος οὐκ ἀγεννής zu, und hier erfordert der wohl beabsichtigte Zusatz οὐκ ἀγεννής, dass wir den Platonischen Ausdruck συμποτική in etwas milderer Weise fassen müssen.

Das in der Prime schliessende Moll, dürfen wir hiernach sagen, drückt ein des Zweckes bewusstes, klares, würdevolles, characterfestes Handeln aus, das in der Prime schliessende Dur ein Handeln, bei dem

die Klarheit und das feste, das würde- und charactervolle Bewusstsein vermisst wird. Dasjenige, was hierbei das Dorische vom Hypophrygischen unterscheidet, ist überhaupt der Unterschied des ächt-hellenischen Moll vom phrygischen Dur. Uns Modernen will auf den ersten Blick nicht recht einleuchten, dass sich mit dem Gegensatz von Moll und Dur eine solche Verschiedenheit des Ethos verbinden konnte. Aber wir haben wohl zu bedenken, dass das Dur, von welchem hier die Rede ist, nicht unser modernes Dur, sondern das phrygische, durch verminderte Septime characterisirte Dur ist. Es ist dasselbe Dur, welches bei uns als Kirchenton unter dem Namen des Mixolydischen vorkommt, während jenes antike Moll mit unserem äolischen Kirchentone zusammenfällt. Dieser mixolydische Kirchenton afficirt auch uns ganz anders als das reine Dur. Statt der Bestimmtheit, Festigkeit und Klarheit des reinen Dur hören wir hier, um uns den Ausdruck eines unserer modernen Theoretiker anzueignen, den Character einer „schwebenden Unbestimmtheit“. Das Moll des äolischen Kirchentones macht einen sicherern und bestimmteren Eindruck auf uns als das Dur des Mixolydischen.

Berücksichtigen wir dies, so wird uns das Urtheil der Alten über das Ethos der hypodorischen und hypophrygischen Tonart nicht fremdartig anmuthen. Wir werden uns nun auch leicht in dem Character der entsprechenden Quintentonarten zurecht finden. Denken wir uns, dass eine im mixolydischen Kirchentone gehaltene Melodie nicht die Prime, sondern die Quinte zum Melodieschlusse hat — nicht bloss so, dass am Ende, sondern dass auch in den inlautenden Perioden der Melodie statt der Prime die Quinte angewandt wird, — dann haben wir diejenige Tonart, welche die Alten phrygisch nannten:



Der Character des πρακτικόν, welcher bei einem Schlusse in der Prime (iastische oder hypophrygische Tonart) vorhanden ist, wird hier gänzlich verschwinden. Der Eindruck der Activität, durch welchen das Subject als ein individuelles hervortritt, hört auf, wir haben eine unbestimmte Willenlosigkeit, ein Aufgeben des eignen Ich, ein Verschwimmen in das Allgemeine. Das ist die Tonart, welche die Alten als die vorwiegend religiöse bezeichnen, die insbesondere für die Culte angewandt wird, wo die Individualität sich gänzlich der höheren Macht dahingibt und mit ihr zu assimiliren sucht.

Die Molltonart wird den Eindruck der Festigkeit und würdevollen

Bestimmtheit, welcher ihr gegenüber der durch verminderte Septime characterisirten Durtonart eigenthümlich ist, auch dann behalten, wenn sie nicht in der Prime, sondern in der Quinte geschlossen wird, es wird aber das durch den Primenschluss gegebene ἦϑος πρακτικόν verloren gehen, statt der Bewegung und des Handelns wird sie bei Quintenschlusse den Zustand der Ruhe darstellen. Dies ist das ἡσύχιον ἦϑος der im engeren Sinne sogenannten Doristi (der parallelen Quintentonart des Hypodoristi oder Aiolisti). Quintenschluss im phrygischen Dur ist eine unbefriedigte, willenlose, das Ich negirende Passivität, Quintenschluss im dorischen Moll ist befriedigte und selbstbewusste, characterfeste Ruhe. So müssen wir den Character der Doristi nach den verschiedenen uns überkommenen Berichten zusammenfassen. Wir haben diesen Berichten gegenüber immer eingedenk zu bleiben, dass dieselben häufig zugleich von der Doristi und der Hypodoristi sprechen, also nur den Eindruck des hellenischen Moll wiedergeben, ohne den sich innerhalb desselben durch verschiedenen Melodieschluss manifestirenden Gegensatz zu scheiden. Diese Scheidung unterlässt vor Allen Plato; das Wort Dorisch ist bei ihm Gattungsname für die verschiedenen Species des ächt hellenischen Moll, und die ἁρμονία καλλίστη, von welcher er Lach. S. 188 spricht, ist sowohl die Hypodoristi wie die eigentliche Doristi: ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν, ἡρμοσμένος αὐτὸς αὑτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς ἔργα, ἀτεχνῶς Δωριστὶ, ἀλλ' οὐκ Ἰαστὶ, οἴομαι δὲ οὐδὲ Φρυγιστὶ οὐδὲ Λυδιστὶ, ἀλλ' ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία. Nach der Platonischen Stelle rep. 3, 399 stellt dies Moll „den Character des Mannes dar, der im Kampfe Kühnheit beweist und sich in jedem gefahrvollen Werke auszeichnet, und auch im Missgeschick und wenn er Wunden und dem Tode entgegengeht, oder wenn ihn irgend ein Unglück überfällt, überall wohlgerüstet und fest dem Schicksale entgegentritt." Schliesst dies Moll in der Prime, so stellt sich dies feste und mannhafte Wesen als πρακτικὸν ἦϑος, schliesst es in der Quinte, so stellt es sich als ἄπρακτον und ἡσύχιον ἦϑος dar, denn so müssen wir die von Aristoteles in den Problemen vollzogene Sonderung zwischen der Hypodoristi und der Doristi auffassen, die eine ist die energische Activität, die andere die energische Passivität, jene der mannhafte Angriff, diese das mannhafte Ausharren; im Aeolischen tritt das Individuelle in den Vordergrund, im Dorischen waltet dem Individuellen gegenüber der Begriff des Allgemeinen vor*).

*) Es musste den Griechen nahe liegen, dieses verschiedene Ethos der

Ausser den vier hier besprochenen Tonarten bedient sich der kitharodische Nomos auch noch der Lokristi. Ueber ihr Ethos wird uns nichts berichtet. Sie ist gleich der Doristi zugleich Molltonart und Quintenspecies und unterscheidet sich von ihr nur durch die Sexte:

					Melodieschluss			
	Tonica							
Dorisch . .	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Lokrisch . .	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*

Moll-Primen- und Moll-Quinten-Tonart mit dem verschiedenen Wesen der Volksstämme, von denen sie den Namen haben, in Beziehung zu setzen. Dies hat Heraklides Ponticus versucht Athen. 14, 624, indem er zugleich den Volksstamm der Jonier mit der iastischen Tonart in Beziehung bringt. Aristoteles aber oder Aristoxenus würden, wenn sie einen solchen Vergleich ausgeführt hätten, sicherlich gehaltreicher als Heraklides gewesen sein, der zwar gewisse characteristische Unterschiede dieser drei Tonarten richtig hervorhebt, aber doch wie man sich bei näherem Eingehen auf seine Worte überzeugen wird, die verschiedenen Züge nicht scharf genug hervortreten lässt und unverkennbar den Stamm der Jonier ungerecht beurtheilt.

ἡ Δώριος ἁρμονία

τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς	*καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν,* *ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρὸν* *οὔτε δὲ ποικίλον οὐδὲ πολύτροπον.*

τὸ τῶν Αἰολίων ἦθος

ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον.	*οὐ πανοῦργον δὲ,* *ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός.*

τῆς Ἰαστὶ ἁρμονίας γένος

ὄγκον ἔχει οὐκ ἀγεννῆ, διὰ καὶ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία,	*οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτ' ἱλαρόν ἐστι,* *ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν.*

Ist der Gegner des Aristoxenus, den dieser in der bei Porphyr. ad Ptol. S. 264 erhaltenen Stelle als einen Mann ohne musikalische Einsicht bezeichnet, in Wahrheit, wie wir anderweitig vermuthet haben, Heraklides Ponticus, so zeigt die vorliegende Heraklidische Characteristik der Tonarten, dass Aristoxenus mit jenem Urtheile völlig in seinem Rechte ist. Denn die Ausdrücke, mit denen Heraklides die einzelnen Tonarten prädicirt, sind so vag wie möglich. Die beiden Primentonarten in Moll und Dur (Aeolisch und Iastisch) haben den Character des *ὄγκος*, welcher der Quintentonart (Dorisch) nicht beigelegt wird. Der Quintentonart in Moll (Dorisch) und der Primentonart in Dur (Iastisch) wird der Character des *ἱλαρὸν* abgesprochen, nicht aber der Primentonart in Moll (Aeolisti). Dies sind genau genommen die beiden einzigen Bestimmungen, die sich aus den vielen Epitheta des Heraklides entnehmen lassen; die erste derselben ist völlig richtig, die zweite vermögen wir nicht mit dem, was uns sonst bekannt ist, zu vermitteln.

So muss sie auch im Character der Doristi am nächsten gestanden und mit ihr das ἦθος ἡσύχιον, στάσιμον, ἀνδρῶδες gemeinsam gehabt haben. Die durch die Sexte bedingte Verschiedenheit zwischen beiden können wir uns durch eine Analogie unserer Kirchentöne veranschaulichen. In demselben Verhältnisse nämlich, wie das antike Dorisch und Lokrisch, steht unser äolischer und phrygischer Kirchenton, nur dass die beiden letzteren Primenspecies, die beiden ersteren Quintenspecies sind; der Character der Bestimmtheit, welcher dem phrygischen Kirchentone eigenthümlich ist, wird also der in der Quinte schliessenden Lokristi gefehlt haben.

Dem auletischen und aulodischen Nomos fehlt die Lokristi. Aber was noch characteristischer ist, es fehlt ihm auch die Aiolisti, also die althellenische Molltonart mit Primenschlusse, die in der Kitharodik von allen Tonarten die erste Stelle hat (κιθαρῳδικωτάτη). Die Normen des kitharodischen Nomos gehen auf den Aeolier Terpander zurück, der nach seiner Einwanderung in den dorischen Peloponnes die heimathlichen Tonarten seines alten und seines neuen Vaterlandes für die Kitharodik zu gleicher Berechtigung brachte. Die alte Aulodik des Klonas ist Stammgut des dorischen Peloponnes und beharrte ausschliesslich bei der dorischen Tonart, ohne der äolischen Aufnahme zu gestatten. Auch die Auletik des Olympus und späterhin die Auletik und Aulodik des Ioniers Polymnastus und des Argivers Sakadas fand keine Veranlassung, sich der äolischen Tonart zuzuwenden. So hat denn der auletische und aulodische Nomos die Melodien des althellenischen Moll stets in der Quinte (dorisch), nie in der Prime geschlossen. Fügen wir hinzu, dass auch die Phrygisti im auletischen und aulodischen Nomos eine sehr hervorragende, im kitharodischen Nomos dagegen eine untergeordnete Stellung hatte, so ergibt sich, dass überhaupt der Musik der Auloi im Gegensatze zur Musik der Kithara die Häufigkeit des unbestimmten Quintenschlusses etwas wesentlich Eigenthümliches war.

Noch etwas anderes ist auf dem Gebiete des Nomos der Aulos-Musik vor der Kithara-Musik durchaus eigenthümlich, nämlich die lydische Durtonart mit übermässiger Quarte, die der kitharodische Nomos stets fern von sich gehalten hat. Olympus hatte diese Dur-Melodien in der Terze geschlossen (Syntonolydisch), der Bericht des Pollux nennt als Aulos-Tonart vor dem Syntonolydischen das Lydische, woraus hervorgeht, dass diejenige Periode der Auletik und Aulodik, welche der Bericht des Pollux im Auge hat, die in Rede stehenden Durmelodien häufiger in der Quinte als in der Terz geschlossen. Es

ist dies die mit Polymnastus und Sakadas beginnende Musikperiode („*τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμναστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου*“. Plut. mus. 8.) und unsere spätere Erörterung der alten Instrumentalnoten wird ergeben, dass der Kolophonier Polymnastus in der von ihm aufgestellten Rangordnung der Tonarten die erste Stelle dem Dorischen, nach diesem aber dem Lydischen die nächste Stelle zugewiesen hat. Die Widersprüche der Berichterstatter in Beziehung auf das Ethos der Lydisti werden wir weiter unten zu erwägen haben.

Tonlage und Tonumfang.

Das einleitende Kapitel dieses Buches hat dem Leser kürzlich das System der antiken Transpositionsscalen vorzuführen versucht. Er wird sich erinnern, dass die Griechen 12 Transpositionsscalen hatten, durch welche ein auf Grundlage der gleich schwebenden Temperatur errichteter Quintencirkel vollständig in sich abgeschlossen war. Hierin steht also die antike Musik mit unserer heutigen auf gleichem Standpunkte. Es ist interessant, dass am Anfange des Mittelalters der Unterschied der Transpositionsscalen völlig verloren geht, bis dann erst die Musik des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts allmählig den antiken Standpunkt wieder gewinnt. Die Musikperiode der Kirchentonarten hatte nur drei Transpositionsscalen. Die Normaltonart war dort die Scala ohne Vorzeichen. Es konnte dieselbe um eine Quarte tiefer transponirt werden — dann heisst sie die Hypo-Tonart: sie hat ein Kreuz als Vorzeichen. Es konnte dieselbe auch um eine Quarte höher verlegt werden — dann heisst sie die Hyper-Tonart, sie hat ein *b* als Vorzeichen, z. B. der äolische Kirchenton

Hyper-Aeolisch	*b*							*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
(Normal-) Aeolisch					*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*			
Hypo-Aeolisch	♯	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*						

Ebenso auch die übrigen Kirchentöne. Vergleicht man die zu Ende der Seite 17 angegebene antike Terminologie, so wird man alsbald erkennen, dass Glareanus diese für die Transpositionsscalen der Kirchentöne gebrauchte Nomenclatur (denn Glareanus ist es, der dieselbe aufgestellt) aus dem Systeme der 12 antiken Transpositionsscalen entlehnt hat. Glareanus, der diesen 12 Scalen der Alten nur 3 Scalen der damaligen Musik entgegenstellen konnte, liess es sich schwerlich ahnen, dass anderthalb Jahrhunderte später auch die übrigen Transpositionsscalen der Alten wieder aufleben würden.

Das System der 12 antiken Transpositionsscalen gehört aber erst der Aristoxenischen Zeit an. Es ist eine gar auffallende Thatsache, dass es sich in der älteren Periode der griechischen Musik mit den Transpositionsscalen gerade so verhält wie zur Zeit des Glareanus, denn früher hatten auch die Griechen nur drei Transpositionsscalen, eine Scala ohne Vorzeichen, eine Scala mit Einem *b* und eine Scala mit zwei *b*. Sollen wir den Vergleich zwischen der altgriechischen Musik und der Periode der Kirchentonarten noch strikter ziehen, so müssen wir sagen, dass bei den Alten die Tonart mit Einem *b* die Normaltonart ist und also mit Rücksicht auf Häufigkeit der Anwendung derjenigen Scala der Kirchentöne entspricht, welche des Vorzeichens entbehrt; die antike Scala ohne Vorzeichen entspricht demnach der Hypo-Scala des Glareanus, und die antike Scala mit zwei *b* steht der Hyper-Scala des Glareanus parallel:

Antik	**Kirchentöne**	
bb	*b* :	Hyper-Tonarten
b	ohne Vorzeichen:	Normal-Tonarten
ohne Vorzeichen	♯ :	Hypo-Tonarten

Die ältere griechische Musik hatte für diese drei Transpositionsscalen noch keine unterscheidenden Namen. Es wird dies nicht auffallen, wenn wir auf die historische Entwicklung derselben eingehen. Zu dem Zwecke müssen wir an die Scalen des Terpander anknüpfen.

Die Kitharodik des Terpander hält sich in Beziehung auf die für Melodie und Begleitung zugelassenen Töne innerhalb eines Octavenoder Septimen-Intervalles, und führt dieselben entweder auf dem Diezeugmenon- oder dem Synemmenon-Systeme aus. Wir haben bisher Alles was wir von alten Tonleitern und alten Musikresten herbeiziehen mussten, in die Scala ohne Vorzeichen transponirt — es ist dies desshalb geschehen, damit wir für die griechischen Tonarten oder Octavengattungen in derselben Weise wie dies für die Kirchentöne üblich ist, schlechthin die Bezeichnung „Tonart in *a*, in *h*, in *c*“ u. s. w. gebrauchen konnten, was natürlich nur dann möglich ist, wenn man sich überall ein und dieselbe Transpositionsscala (ohne Vorzeichen) denkt. Unter dieser Voraussetzung gaben wir dem alten Diezeugmenon- und Synemmenon-Systeme folgende Tonreihe:

Diezeugmenon:	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*,
Synemmenon:	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	

Berücksichtigen wir aber die antike Ausführung beider Systeme in Beziehung auf Tonlage und Transpositionsstufe, so müssen wir sagen, dass die älteste griechische Musik zwar das Diezeugmenon-System in der eben angegebenen Transpositionsstufe ohne Vorzeichen ausführte, nicht aber das Synemmenon-System. Der tiefste Ton des Synemmenon-Systems war vielmehr mit dem tiefsten Ton des Diezeugmenon-Systems identisch, nämlich

Diezeugmenon:	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	(ohne Vorzeichen)
Synemmenon:	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$		(mit Einem *b*)

Das Diezeugmenon-System gehörte also der Scala ohne Vorzeichen, das Synemmenon-System dagegen der Scala mit Einem *b* an. — Jedes dieser Systeme konnte nun aber auch eine Quarte höher genommen werden; dann fingen beide mit dem Tone *a* an:

Diezeugmenon:	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{a}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	(mit Einem *b*)
Synemmenon:	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$		$\bar{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$		(mit Zwei *b*):

in dieser höhern Tonlage gehörte das Diezeugmenon-System der Transpositionsstufe mit Einem *b*, das Synemmenon-System der Transpositionsstufe mit zwei *b* an. Es wird sich später zeigen, dass die antike Stimmung etwa anderthalb Töne tiefer stand als die unsrige. Mit Rücksicht auf die absolute Tonhöhe wird demnach diese um eine Quarte höhere Tonlage des Diezeugmenon- und Synemmenon-Systemes mit unserem kleinen bassirenden *fis* oder *ges* begonnen haben, die um eine Quarte tiefere Tonlage dagegen mit unserem kleinen bassirenden *cis* oder *des*:



Mit Rücksicht auf den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme wird man sagen müssen, dass sich die höhere Tonlage des antiken Systems für die Tenorstimme, die tiefere Tonlage für die Bassstimme eignet, die Scheidung dieser beiden Tonlagen entspricht also dem in der Natur der Singstimme begründeten Unterschiede. Es ist

aber für unsere gegenwärtige Betrachtung nothwendig, dass wir die antiken Transpositionsscalen nicht, wie eben geschehen, als Scalen mit 3 und 2 Kreuzen bezeichnen, sondern nach der Reihe, wie die Töne in der Notirung geschrieben werden, als Scalen ohne Vorzeichen und mit Einem *b*. Und hier ist nun für die Kitharodik und Kitharistik der Musikperiode von Polymnastus bis Phrynis festzuhalten, dass das oktachordische Diezeugmenon-System entweder eine Scala ohne Vorzeichen (in *e*) oder eine Scala mit Einem *b* (in *a*) war, das heptachordische Synemmenon-System dagegen entweder eine Scala mit Einem *b* (in *e*) oder mit zwei *b* (in *a*). Im Ganzen also gab es in dieser Periode für die Kithara drei im Quintencirkel einander benachbarte Transpositionsscalen. Ueber diese Zahl ging man für die Kithara nicht hinaus. Der Anonymus de mus. gibt ein Verzeichniss der für eine jede Musikgattung gebräuchlichen Transpositionsscalen; es ist bereits am Schlusse von S. 16 kürzlich darauf hingewiesen worden. Für die Kithara sind hier folgende angegeben: die lydische, hypolydische, hyperiastische und Iastische. Was diese Namen bedeuten, ist im ersten Kapitel auseinander gesetzt: es sind dies erst später entstandene Termini für die Transpositionsscalen, welche mit den für die Octavengattungen gebrauchten Namen Lydisch, Hypolydisch und Iastisch durchaus nicht verwechselt werden dürfen. Vgl. S. 20 und 21. Unter einer jeden dieser 4 Scalen versteht der Anonymus zunächst das zu seiner Zeit übliche diazeuktische System von 15 Tönen:

		hypaton			meson				diezeugmenon				hyperbolaion		
	Proslamb.	Hypate	Parhypate	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete
Lydisch:	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
Hypolydisch:	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Hyperiastisch:	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
Iastisch:	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*

sodann aber auch das zu seiner Zeit ebenfalls gebräuchliche Synemmenonsystem von 11 Tönen:

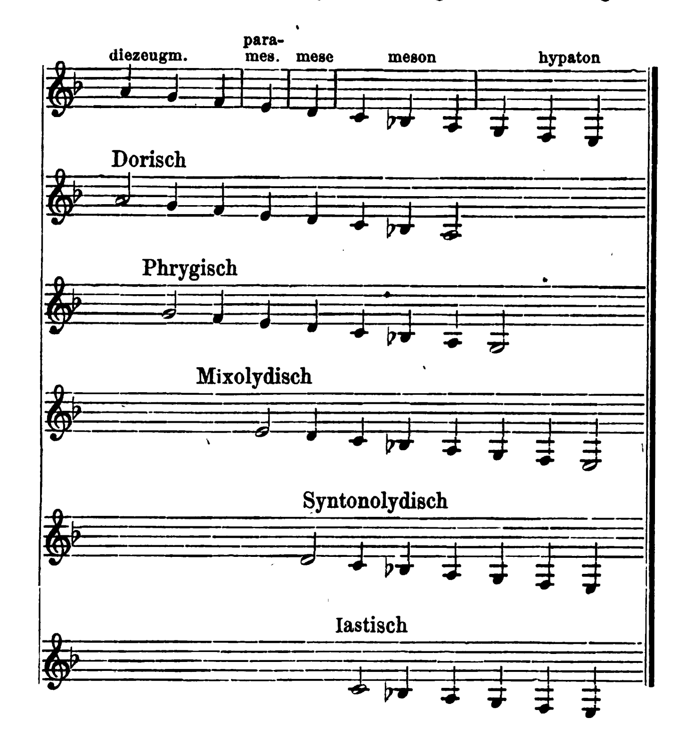
									synemmenon		
									Trite	Panan.	Nete
Lydisch:	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
Hypolydisch:	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*
Hyperiastisch:	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Iastisch:	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Von diesen Scalen waren die hyperiastischen und iastischen in der Musikperiode vor Phrynis durchaus unbekannt, erst gegen die Zeit des Peloponnesischen Krieges kommen sie auf; selbst Heraklides Ponticus will sie noch nicht gelten lassen. Es bleiben also für die Periode vor Phrynis als Kithara-Scalen nur die beiden lydischen und die beiden hypolydischen übrig, d. h. die lydische des Diezeugmenon- und des Synemmenon-Systems, und ebenso die hypolydische des Diezeugmenon- und Synemmenon-Systemes. Aber weder das Diezeugmenon- noch das Synemmenon-System hatte in der früheren Musikperiode den späterhin bestehenden Umfang, den der Anonymus statuirt. Es fehlten damals einerseits die drei höchsten Töne „hyperbolaion“ und andererseits der tiefste Ton „proslambanomenos“, und die Scalen, auf welche die Kithara in der in Rede stehenden Musikperiode angewiesen ist, sind mithin folgende:

	hypaton			meson			mese	diezeugm.			
[Lydisch]	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	d	*e*	*f*	*g*	*a*
[Hypolydisch]	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

	hypaton			meson			mese	synemmen.		
[Lydisch]	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
[Hypolydisch]	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*

Von den beiden Systemen des Terpander ist hier jedes durch drei tiefere Töne erweitert worden; ein vierter noch tieferer Ton ist zunächst noch unbekannt. Schon der Name, womit man denselben bezeichnet, nämlich Proslambanomenos d. h. der hinzugenommene, deutet darauf hin, dass er zu einer Zeit hinzugefügt wurde, wo die vorausgehenden Töne (hypaton) bereits angewendet wurden. Es lässt sich aber auch anderweitig nachweisen, dass es eine Zeit gegeben, in welcher die Terpandrischen Systeme bloss durch die drei Töne hypaton erweitert waren, während der Proslambanomenos noch fehlte, und dass also das diazeuktische System ein hendekachordisches, das Synemmenon-System ein dekachordisches war. Dieser Umfang ist nämlich zu Grunde gelegt für die bereits mehrfach herbeigezogenen enharmonischen Scalen der „ganz Alten“, welche Aristides S. 21 überliefert hat.



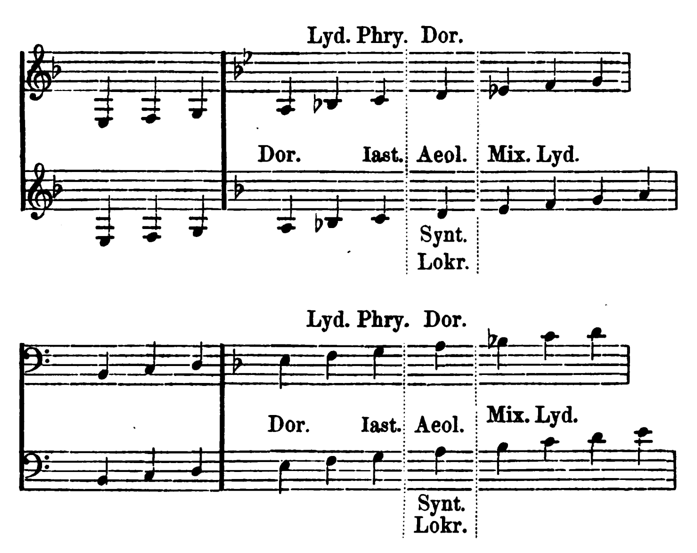
Um die Octavengattungen auszuführen, haben die „ganz Alten“, wie man hier sieht, dasjenige Diezeugmenon-System genommen, welches man später das Lydische nennt (mit Einem b); der höchste Ton, mit dem sie hier beginnen, ist die Nete diezeugmenon; von ihm aus wird eine dorische Octavengattung nach der Tiefe zu geführt; in gleicher Weise wird von der Paranete diazeugmenon eine phrygische, von der Paramesos an eine mixolydische, von der Mese an eine syntonolydische, von der Lichanos meson an eine iastische Octavengattung ausgeführt. Weshalb in diesen Scalen einige Töne in der Mitte der Octavengattung ausgelassen sind und weswegen die dorische Octavengattung noch durch einen tiefsten neunten Ton erweitert ist, dies ist bereits II, 4 auseinandergesetzt. Die syntonolydische Octavengattung hätte noch einen Ton tiefer (bis *d*) abwärts geführt werden müssen. Dies ist nicht geschehen. Es kann das keinen anderen Grund haben, als diesen, dass die „ganz Alten“ in der zu Grunde gelegten Scala den Ton *d* (es würde dies der lydische Proslambanomenos sein) noch nicht kannten; die Scala ging damals über die Hypate hypaton noch nicht hinaus. Aus dem-

selben Grunde musste auch in der iastischen Octavengattung der vorletzte Ton, nämlich der Ton *d*, ausgelassen werden; bis zum letzten und tiefsten Tone *c* hätten auf der Diezeugmenon-Scala auch die Späteren die iastische Octavengattung nicht zu Ende führen können, denn tiefer als bis zum Proslambanomenos ist man niemals gegangen. Uebrigens muss man wohl bedenken, dass die „ganz Alten“ nicht etwa den zur Ausführung einer jeden Tonart üblichen Umfang der Töne, sondern eben nur die „Octavengattung“ angeben wollen. Es umfasst z. B. eine iastische Melodie nicht die Töne der „iastischen Octavengattung“ (vom Schlusstone der Melodie bis zu dessen höherer oder tieferer Octave), sondern sie ist, so viel wir wissen, plagalisch gebaut, und kann also praktisch recht gut auf der von den „ganz Alten“ zu Grunde gelegten Scala ausgeführt werden. — Wir haben S. 199 von den Octavengattungen der „ganz Alten“ nur fünf mitgetheilt; die sechste, nämlich die chalara Lydisti, gehört einer anderen Scala an als die übrigen, und wir haben sie deshalb hier übergangen.

Es wird durch diese Auseinandersetzung zu einer völlig sicheren Thatsache, dass es zur Zeit der „ganz Alten“ zwar die drei Töne hypaton, aber noch keinen Proslambanomenos gab, und zwar war dies eine Zeit, in welcher sowohl die Instrumental- wie die Vocal-Noten bereits erfunden waren. Erst der Zeit des Phrynis gehört der Proslambanomenos an (vgl. unten).

In dem Plutarchischen Kapitel (19) von der Oligochordie der Alten heisst es: „Es ist klar auch in Beziehung auf das Tetrachord hypaton, dass man sich desselben für die dorischen Melodien nicht etwa aus Unkenntniss desselben enthielt. Denn für die übrigen Tonarten bediente man sich seiner; offenbar kannte man es also, aber man liess es für dorische Compositionen aus, sorgsam bedacht auf das Ethos der Tonart, indem man die Schönheit derselben ängstlich zu wahren suchte.“ Nachweislich ist Aristoxenus die Quelle, aus welcher diese Notiz entlehnt ist. Sie ist für die Geschichte der Musik wichtig genug; denn sie zeigt einmal, dass zu der Zeit, in welcher den Terpandrischen Systemen bereits drei tiefere Töne hinzugefügt waren, diese Töne hypaton für Compositionen in dorischer Tonart unbenutzt blieben. Mithin sind es die übrigen Tonarten, denen zu lieb man jene Erweiterung eintreten liess. Am nächsten liegt es hier natürlich, an die phrygische und lydische Tonart und deren Species zu denken. Es sind diese Tonarten eingeführt durch die Schule des Olympus; die Auletik des Olympus aber verfolgte, wie wir gesehen, das Princip der Oligochordie aufs peinlichste und be-

schränkte den Tonumfang sogar noch über das von Terpander eingehaltene Maass hinaus, man wird daher nicht annehmen können, dass die Erweiterung der Terpandrischen Systeme aus der Schule des Olympus herrühre. Es kann diese Neuerung erst in der Periode des Polymnastus und Sakadas aufgekommen sein, und die von Plutarch überlieferte Thatsache, dass zur Zeit des Polymnastus und Sakadas drei Tonarten, die dorische, phrygische und lydische im Gebrauch waren (cap. 8), werden wir nunmehr mit Rücksicht auf den Tonumfang dahin erweitern können, dass man sich damals für die dorischen Compositionen noch immer auf die alten Terpandrischen Systeme beschränkte, während man dieselben für die phrygischen und lydischen Compositionen durch Hinzufügung des Tetrachordes hypaton erweiterte. Die folgende Uebersicht gibt an, wie man damals auf den verschiedenen Systemen die einzelnen Tonarten ausführen konnte.



Das **Aeolische** kann bei plagalischem Bau nur auf dem Diezeugmenon-Systeme ausgeführt werden; die dynamische Mese desselben ist der Schlusston der äolischen Melodie. Ebenso die syntonolydische und lokrische Tonart, die beide mit der äolischen die gleiche Octavengattung haben. Für die äolische und lokrische Tonart fehlen uns Beispiele; die uns erhaltene syntonolydische Melodie gehört dem Diezeugmenon-Systeme mit Einem *b* (Lydische Transpositionsscala) an; sie geht über den Melodieschlusston *d* (die Mese) noch um zwei Töne

aufwärts (*e* und *f*) und unterhalb desselben fünf Töne abwärts (bis *f*, Parhypate hypaton), so dass sie also noch die zwei oberen Töne des Tetrachordes hypaton berührt und im Ganzen die Octave von *f* bis *f* einnimmt.

Das Dorische wird bei plagalischem Bau auf dem Synemmenon-Systeme ausgeführt; die dynamische Mese desselben ist hier der Schlusston der dorischen Melodie. Aus der Stelle des Plutarch haben wir erfahren, dass man für die Doristi das Tetrachord hypaton unbenutzt liess; man konnte ohne dasselbe zu berühren drei Töne unterhalb des dorischen Schlusstones hinab und ebenso viel Töne oberhalb desselben hinaufsteigen; mehr als diese sieben Töne wird man für die Doristi in jener Zeit schwerlich benutzt haben. — Werden dem Systeme aber nun noch die Töne hypaton hinzugefügt, so kann man eine plagalische Doristi auch auf dem Diezeugmenon-Systeme ausführen, indem man die dynamische Hypate meson als Schlusston der dorischen Melodie setzt. Dann kann man ebenfalls drei Töne unter den Schlusston der Melodie abwärts gehen (bis zur Hypate hypaton), hat aber für die höheren Töne der Melodie ein unbeschränkteres Feld, als bei der zuerst genannten Art der Ausführung (auf dem Synemmenon-Systeme). Die beiden uns erhaltenen dorischen Melodien sind in dieser zweiten Weise, und zwar beide auf der Transpositionsscala mit Einem *b* ausgeführt, so dass die Hypate meson *a* der Melodieschluss ist. Sowohl die eine (auf Helios) wie die andere (auf die Muse) überschreitet diesen Ton *a* nach oben zu um fünf Töne (bis *f*, Trite diezeugmenon), nach der Tiefe zu geht das Lied auf die Muse drei Töne unterhalb *a* abwärts (bis *e*, Hypate hypaton, das Lied auf Helios aber nur zwei Töne (bis *f*, Parhypate hypaton). Hier haben wir also Beispiele der späteren Compositionsmanier, welche bei der Doristi das Tetrachord hypaton nicht verschmähte. Was durch diese dem alten Geschmacke zuwiderlaufende Hinzufügung des Hypaton-Tetrachordes bewirkt wurde, ist nicht sowohl dies, dass man weiter in die Tiefe hinabsteigen wollte, als vielmehr dies, dass man den Tonumfang nach der Höhe zu erweiterte. Hiervon wird man sich leicht überzeugen. Die zu dem dorischen Liede auf die Muse gebrauchte Tonreihe ist folgende (das Lied auf Helios ist, wie bemerkt, um den tiefsten Ton kürzer):

	hypaton		meson	mese	diez.
Lydische Transpositions-Scala:	*e f g*	|	a *b c*	*d*	*e f*

Bis auf die zwei höchsten Töne lässt sich dieselbe auch auf dem

Synemmenon-Systeme der hypolydischen Scala in folgender Weise nehmen:

Hypolyd. Transpositions-Scala: *e f g* (meson) ⁞ *a* (mese) ⁞ *b c d* (synemmen.)

Will man aber noch jene beiden hohen Töne *e* und *f* hinzufügen, so kann man das Synemmenon-System (der hypolydischen Scala) nicht anwenden, sondern man muss nothwendig die Melodie auf dem durch den Hypaton-Tetrachord erweiterten Diezeugmenon-Systeme (der lydischen Scala) nehmen. Die ältere Zeit enthielt sich des Hypaton-Tetrachordes, liess also die Töne *e* und *f* unbenutzt, und zwar wie Aristoxenus sagt, weil sie auf das Ethos der Doristi bedacht war und die Schönheit derselben ängstlich zu wahren suchte. In dem Liede auf die Muse ist also in dem Verse



die mit * bezeichnete Partie von drei Tönen gegen den Geschmack der alten Zeit —, den Alten würde eine solche Wendung dem Ethos der Doristi Eintrag zu thun geschienen haben. Ebenso auch der Anfang des Liedes



und die zweite Periode desselben:



Mit Einem Worte: man ging früher in der Melodiebildung über den dorischen Schlusston nicht weiter als drei Tonstufen in die Höhe. Wollen wir diesen Satz mit Rücksicht auf die harmonische Bedeutung der dorischen Tonart aussprechen, zufolge der sie ein die Melodie in der Quinte schliessendes Moll ist, so müssen wir sagen: man ging von

der Quinte abwärts bis zur Moll-Secunde und aufwärts bis zur Moll-Octave, ohne diesen Umfang von der Secunde bis zur Octave zu überschreiten. Geschah das letztere und nahm man auch die None und die Decime hinzu, so geschah hierdurch dem Ethos der dorischen Tonart Abbruch.

Es ist nun zu denken, dass man dem (plagalischen) Phrygischen, welches gleich dem Dorischen eine Quinten-Tonart ist, für gewöhnlich denselben Tonumfang wie dem Dorischen gab, dass man also von der die Melodie schliessenden Dur-Quinte abwärts bis zur Dur-Secunde und aufwärts bis zur Dur-Octave ging. Dies vorausgesetzt, genügte keine der Terpandrischen Scalen. Auf dem octachordischen Diezeugmenon-Systeme konnte man eine phrygische Melodie gar nicht ausführen (denn hier würde der zweithöchste Ton der phrygische Schlusston sein),

			Mese	Diezeugm.			
a	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
		1	2	3	4	5	6
e	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
						Schluss	

man musste nothwendig das Synemmenon-System wählen, womit die Angabe des Aristoxenus bei Plut. 19 (vgl. S. 151) übereinkommt, aber man konnte hier nur drei Töne unter den phrygischen Schlusston, also bis zur Dur-Terz, hinabsteigen; wollte man die Dur-Secunde benutzen, so musste man nothwendig die Terpandrische Synemmenon-Scala durch das Tetrachord hypaton erweitern. In dieser Weise werden wir es wohl zu verstehen haben, wenn Plutarch in der angeführten Stelle sagt, dass man sich des Hypaton-Tetrachordes für die Doristi enthalten habe, während man dasselbe für die anderen Tonarten (also die Phrygisti) zuliess.

Hypaton			Meson			Mese	Synemm.		
(*e*)	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
(*H*)	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$
					Schluss				

Für die Melodie konnte man aber bei der Anwendung dieses Systemes nicht tiefer als bis zur Parhypate hypaton, d. i. der Tonica des phrygischen Dur, hinabgehen; hätte man auch noch die Hypate hypaton für die Melodie hinzuziehen wollen, so hätte damit die Tonart aufgehört, eine phrygische zu sein.

Ebenso ist es auch, wenn man die **lydische** Tonart auf dem Synemmenon-Systeme ausführte. Hier ist die Parhypate meson der Schlusston der Melodie, die Trite synemmenon die Tonica:

	hypaton			meson				synemmen.	
(*H*)	*c*	*d*	*e*	f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
				Schluss					

man konnte also in keinem Falle die Hypate hypaton (*H*) für die Melodie gebrauchen. Es liess sich aber die lydische Tonart auch auf dem Diezeugmenon-Systeme nehmen. Dann war die Trite diezeugmenon der Schlusston der lydischen Melodie, diese aber konnte nicht höher als nur zwei Stufen über den genannten Ton hinausgehen.

Die **iastische** Tonart konnte man, wenn man sie nicht etwa authentisch bilden wollte, nur auf dem Diezeugmenon-Systeme ausführen, auf welchem die iastische Melodie in der Lichanos abschloss. Auch hier war die Hinzunahme des Hypaton-Tetrachordes zulässig. Die uns erhaltene Melodie dieser Tonart (das Lied auf Nemesis) gehört dem Diezeugmenon-Systeme der lydischen Transpositionsscala (mit Einem *b*) an; sie geht vier Töne über die Lichanos (*c*) aufwärts (bis zur Paranete diez. *g*) und ebenfalls vier Töne unterhalb der Lichanos abwärts (bis zur Parhypate hypaton *f*).

Die in dem Vorstehenden erwähnten vier antiken Melodien (die iastische, syntonolydische und die beiden dorischen) gehören ebenso wie fünf von den bei Aristides erhaltenen Scalen der alten Harmoniker sämmtlich dem Diezeugmenon-Systeme der lydischen Transpositionsscala an, und zwar benutzen sie von diesem Systeme nur die Tetrachorde Diezeugmenon, Meson und Hypaton, ohne dass auch nur ein einziges der genannten Musikbeispiele den Proslambanomenos herbeizöge. — Die vom Anonymus aufbewahrten äolischen oder dorischen Begleitungen umfassen die Töne *d e f g a* und die ebendaselbst erhaltene kleine mixolydische Melodie enthält noch um einen Ton weniger, denn sie ist auf die vier Töne *d e f g* beschränkt. Diese Töne können sowohl der lydischen wie der hypolydischen Transpositionsscala angehören.

						hypaton			meson		mese
Lydisch				*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
Hypolydisch	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
			hypaton			meson		mese		synemm.	



Im ersteren Falle würde *d* lydischer Proslambanomenos sein, im zweiten Falle hypolydische Lichanos hypaton. Da keiner der übrigen umfangreicheren Musikreste einen Proslambanomenos hat, sondern unter das Hypaton-Tetrachord nicht hinausgeht, so wird es auch im vorliegenden Falle gerathen sein, den Ton *d*, mit welchem diese auf die Quinte oder Quarte beschränkten Musikreste beginnen, nicht als lydischen Proslambanomenos, sondern als hypolydische Lichanos hypaton zu fassen.

Folgende Uebersicht veranschaulicht, in wie weit man sich zur Ausführung einer Melodie des Synemmenon- oder des Diezeugmenon-Systemes bediente; wir nehmen in dieselbe zugleich die Tonlage der aus der späteren Zeit uns überlieferten Melodien auf.

Synemmenon-System.

	hypaton		meson			mese	synemmen.		
			2	3	4	5	6	7	1
Dorisch nach alter Weise . .			*e*	*f*	*g*	a	*b*	*c*	*d*
		1	2	3	4	5			
Dorische Begleitung im Anon.		*d*	*e*	*f*	*g*	a			
	1	2	3	4	5	6	7	1	2
Phrygisch	*c*	*d*	*e*	*f*	g	*a*	*b*	*c*	*d*
	2	3	4	5	6	7	1	2	3
Lydisch	*c*	*d*	*e*	f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
		2	3	4	5				
Mixolydisch im Anonym. .		*d*	e	*f*	*g*				

Diezeugmenon-System.

	hypaton			meson			mese	diezeugm.			
					1	2	3	4	5	6	7
Lydisch				*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	f	*g*	*a*
					1	2	3	4	5		
Syntonolyd (Anon.) . . .		*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	d	*e*	*f*		
							1	2	3	4	5
Aeolisch				*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
		4	5	6	7	1	2	3	4	5	
Iastisch auf Nemes. . . .		*f*	*g*	*a*	*b*	c	*d*	*e*	*f*	*g*	
		3	4	5	6	7	1	2	3		
Dorisch auf Helios . . .		*f*	*g*	a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*		
	2	3	4	5	6	7	1	2	3		
Dor. auf d. Muse . . .	*e*	*f*	*g*	a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*		

So weit uns Musikreste überliefert sind, gehören dieselben also sämmtlich der Transpositionsstufe mit einem *b* an, sei es, dass sie auf dem lydischen Diezeugmenon-Systeme oder dem hypolydischen Synemmenon-Systeme zu nehmen sind. Bloss zwei Ausnahmen kommen vor: die

eine ist die chalara Lydisti unter den 6 enharmonischen Octavengattungen der „ganz Alten“ bei Aristides, welche in der Scala ohne Vorzeichen gesetzt ist (vgl. darüber unten), die andere ist die fragliche Melodie zu Pindars erster pythischer Ode, welche der Scala mit 2 *b* angehört (d. i. dem Synemmenon-Systeme der lydischen oder dem Diezeugmenon-Systeme der phrygischen Transpositionsscala). Wir dürfen somit annehmen, dass die Transpositionsstufe mit Einem *b* die Normalscala der Alten war. Gleichwohl muss aber auch die Scala ohne Vorzeichen (als hypolydisches Diezeugmenon-System) und die Scala mit zwei *b* (als lydisches Synemmenon-System) im Gebrauch gewesen sein, denn dies geht aus der bei dem Anonymus erhaltenen Aufzählung der für die Kithara üblichen Tonarten hervor.

Die lydische und hypolydische Scala sind nach dem Berichte des Anonymus die einzigen, welche in allen Zweigen der Musik üblich sind, denn sie werden nach ihm für die Kithara, für die Auloi, für die Orchestik (d. i. die chorische Musik) und für die erst in der Alexandrinischen Zeit aufkommende Hydrauletik gebraucht. Die Kithara hat ausserdem in der Periode des Phrynis auch noch zwei andre Transpositionsscalen, nämlich die hyperiastische und iastische aufgenommen, und ebenso hat auch die Auletik und Aulodik, die Orchestik und die Hydrauletik zu jenen allen Zweigen der Musik gemeinsamen Transpositionsscalen noch einige andere hinzugefügt. Die Tonarten der Auloi verhalten sich nach dem Anonymus zu denen der Kithara folgendermaassen:

Kithara.	Aulos.
	♭♭♭ Phrygisch
	♭♭ Hypophryg.
♭ Lydisch	♭ Lydisch
Hypolydisch	Hypolydisch
♯ Hypoiastisch	♯ Hypoiastisch
♯♯ Iastisch	

Von den Transpositionsscalen der Auloi gehört die hypoiastische wie gesagt, erst der Zeit des Phrynis an, aber die hypophrygische und phrygische sind alt und nachweislich schon in der gegenwärtigen

Periode gebraucht werden*), wenngleich sie immerhin nicht so ursprünglich wie die lydische und hypolydische sein können. Die Aulodik und Auletik hat also von der Kitharodik und Kitharistik einen grösseren Reichthum von Transpositionsscalen voraus.

Der Kithara und den Auloi gemeinsam:

Hypolyd.
diez.: *c d e*
H c d | *e f g* ⋮ *a* ⋮ *b c d e*
H c d | *e f g* ⋮ *a* ⋮ *b c d*
hypat. meson synemm.

Lyd.
diez.: *f g a*
e f g | *a b c* ⋮ *d* ⋮ *e f g a*
e f g | *a b c* ⋮ *d* ⋮ *es f g*
hypat. meson synemm.

Den Auloi eigenthümlich:

Hypophrygisch
diez.: *b c d*
A B c | *d es f* ⋮ *g* ⋮ *as b c d*
A B c | *d es f* ⋮ *g* ⋮ *as b c*
hypat. meson synemm.

Phryg.
diez.: *es f g*
d es f | *g as b* ⋮ *c* ⋮ *d es f g*
d es f | *g as b* ⋮ *c* ⋮ *des es f*
hypat. meson synemm.

Das hypophrygische Diezeugmenon-System stellte die Transpositionsscala mit zwei *b* dar, das hypophrygische Synemmenon-System und das phrygische Diezeugmenon-System eine Transpositionsscala mit drei *b*, das phrygische Synemmenon-System eine Transpositionsscala mit vier *b*. Die Auleten in der Periode vor Phrynis konnten also von der Scala ohne Vorzeichen bis zur Scala mit vier *b* gehen. Dass man in alte Zeit die hypophrygische Scala für die Auloi anwandte, bestätigt Aristoxenus. In seinen harmonischen Stoicheia S. 37 sagt er nämlich, es habe früher in der Nomenclatur der Transpositionsscalen eine grosse Verschiedenheit geherrscht, derselbe Name sei von den Einen zur Bezeichnung dieser, von den Andern zur Bezeichnung jener Scala angewandt; auch in der Zahl der Scalen habe man nicht übereingestimmt. Nach dem Einen sei die hypolydische Scala (damals die hypodorische genannt) die tiefste gewesen, Andere aber hätten als eine noch tiefere Scala „den

*) Den Beweis dafür gibt die Erörterung der Notenerfindung.

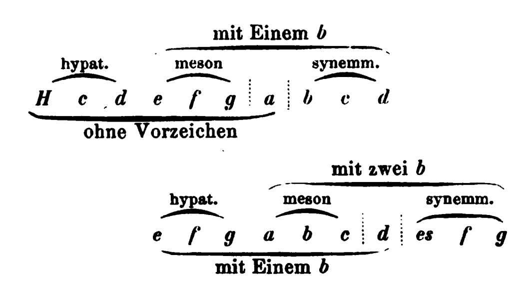
hypophrygischen Aulos" angenommen. Darunter ist natürlich ein Aulos verstanden, auf welchem man die hypophrygische Transpositionsscala spielte. Dann nennt Aristoxenus noch eine dritte Klasse von alten Theoretikern, „welche mit Rücksicht auf die Löcher der Auloi" die hypophrygischen Auloi nicht um einen ganzen Ton, sondern nur um einen $^3/_4$-Ton tiefer stimmten als die hypolydischen, und ebenso die phrygischen nur um einen $^3/_4$-Ton tiefer als die lydischen.

	meson					diezeugm.				
Lydisch	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	$^3/_4$-Ton	Quarte
Phrygisch	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*		Quarte
Hypolydisch	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	$^3/_4$-Ton	
Hypophryg.	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*		

Wir haben keinen Grund, dies zu bezweifeln. Zur Zeit des Aristoxenus stehen zwar die Tonarten, die nach dem Vorliegenden einen $^3/_4$-Ton auseinander liegen sollen, gerade um einen Ganzton von einander ab, aber die ältere Zeit kann hierin recht wohl von der späteren differirt haben. Für den Gesang würden jene Abstände von einem $^3/_4$-Ganzton schwer zu erklären sein, aber wir wissen ja auch, dass dieselben mit Rücksicht auf die Art und Weise, wie die Löcher der Auloi gebohrt waren, statuirt werden; hier lässt sich eine solche Abweichung von der Einhaltung des Quintencirkels schon leichter erklären.

Welchen Gebrauch mag die Auletik von den verschiedenen Transpositionsscalen gemacht haben? Das wird sich wohl kaum sagen lassen. Zum Zwecke der Modulation konnten dieselben unmöglich gebraucht werden, denn hiergegen spricht schon jenes $^3/_4$-Ton-Intervall. Für die Kitharodik unserer Periode wird ein Wechsel zwischen den Transpositionsscalen für ein und dasselbe Stück durch Plut. 6 ausdrücklich in Abrede gestellt. „Im Allgemeinen war die an Terpander sich anschliessende Kitharodik bis zur Zeit des Phrynis eine ganz und gar einfache. Denn es war früher nicht erlaubt, die Kitharodien in dem jetzigen Stile zu halten und in den Tonarten und Rhythmen einen Wechsel eintreten zu lassen; in jedem Nomos hielt man die ihm angemessene Tonhöhe fest." Was wir hier durch Tonhöhe (τάσις) übersetzt, kann nur die höhere oder tiefere Transpositionsscala bezeichnen; war der Anfang eines Nomos in der lydischen Transpositionsscala genommen, so wurde diese bis zum Ende desselben festgehalten, und ebenso wenn man ihn in der hypolydischen genommen hatte. Nun war freilich auch bei Festhaltung der lydischen oder der hypolydischen

Transpositionsscala immer noch ein Wechsel zwischen zwei benachbarten Tonarten des Quintencirkels möglich. Nämlich dann, wenn man einen kitharodischen Nomos auf dem durch das Hypaton-Tetrachord erweiterten Synemmenon-Systeme ausführte; denn auf diesem Systeme ist die Tonreihe von der Hypate hypaton bis zur Mese genau dieselbe wie die Tonreihe von der Hypate meson bis zur Nete synemmenon, nur dass die Tonreihe das zweite Mal in die um eine Quarte höhere Transpositionsscala gesetzt ist:



Nach der Ansicht des Ptolemäus 2, 6 war nun auch das Synemmenon-System, dem derselbe für seine Zeit die practische Berechtigung abspricht, von „den Alten" zu dem Zwecke erfunden, dass sie innerhalb ein und desselben Melos in eine andere Transpositionsscala (τάσιν) als die zu Anfang des Melos angenommene übergehen konnten. Das ganze Synemmenon-System, wie es uns hier für die hypolydische und lydische Scala vorliegt, enthält gleichsam zwei Terpandrische Heptachorde, ein tieferes und ein höheres. Zu den auf dem höheren Heptachorde ausgeführten Tonarten darf man noch die zwei höchsten Töne des Hypaton-Tetrachordes (aber nicht den tiefsten) hinzunehmen, ohne dass der Charakter der Tonart verändert wird. Bei den auf dem tieferen Heptachorde ausgeführten Tonarten darf man aber die Mese nach der Höhe zu nicht überschreiten, denn die Trite synemmenon würde ein fremdartiges Element hineinbringen. Welche Tonarten kann man nun auf diesem tieferen Heptachorde ausführen? Am bequemsten die dorische — und zwar in der hypolydischen Scala — mit dem Melodieschluss *e*, also ein Dorisch aus *A*-Moll, während auf dem höheren Heptachorde derselben Scala ein Dorisch mit dem Melodieschlusse *a*, als ein Dorisch aus *d*-Moll ausgeführt werden kann. Aber wir wissen aus Aristoxenus bei Plutarch 19, dass sich die Alten für dorische Compositionen des Hypaton-Tetrachordes enthielten. Die dorische Tonart lässt sich also für die obige

Ansicht des Ptolemäus nicht als Beleg anführen. Dass man aber ausser dem dorischen auf dem unteren Heptachorde — freilich nicht so gut — phrygische und lydische Melodien ausführen, wir sagen nicht so gut, denn bei den hier ausgeführten phrygischen Melodien kann man nur zwei Tonstufen, bei der lydischen sogar nur Eine Tonstufe unter den Schlusston der phrygischen und lydischen Melodien hinabgehen. Für die Phrygisti und Lydisti kann also Ptolemäus mit der von ihm ausgesprochenen Ansicht Recht haben, dass das durch die Hypaton-Töne erweiterte Synemmenon-System von den Alten zum Zwecke einer Modulation aus einer Tonart in die Nachbartonart des Quintencirkels aufgestellt sei. Ptolemäus würde diese Ansicht nicht ausgesprochen haben, wenn es nicht irgend zu einer Zeit, sei es früher oder später, Thatsache wäre, dass jener Uebergang aus einer Transpositionsscala in die andre auf dem durch das Hypaton-Tetrachord erweiterten Synemmenon-Systeme wirklich ausgeführt wurde. Die Erweiterung des Diezeugmenon-Systems durch die Hypaton-Töne hat natürlich einen anderen Grund, denn sie dient ganz und gar nicht, um eine Modulation zu ermöglichen, aber die Annahme der Hypate-hypaton auf dem Synemmenon-Systeme kann schwerlich eine andere Bedeutung haben als die von Ptolemäus geltend gemachte.

Berücksichtigen wir nun aber noch einmal die Erklärung des Plutarch, dass die Kitharodik bis zur Zeit des Phrynis keinen Wechsel in der Tonhöhe (τάσις) habe eintreten lassen. Wird nicht damit die von Ptolemäus angedeutete Art des Uebergangs aus einer Transpositionsscala (τάσις) in die andere für die Kitharodik dieser Periode in Abrede gestellt? Und doch gehört gerade dieser Periode die Erweiterung der alten Systeme durch das Hypaton-Tetrachord an. Der Widerspruch wird leicht zu lösen sein. Nicht die Kitharodik, sondern die Auletik oder Aulodia ist das Gebiet der Musik, in welcher jene Erweiterung der alten Systeme zuerst aufgetreten ist und wo das erweiterte Synemmenon-System für den Uebergang aus einer Transpositionsscala in die andere benutzt wurde. Es liegt dies um so näher, weil die der Kitharodik von Haus aus eigenthümliche Tonart, die Doristi, sich der Erweiterung durch das Hypaton-Tetrachord enthielt, während dieselbe bei der aus der Auletik stammenden Phrygisti und Lydisti zulässig war. Wir können also sagen: in der Musikperiode von Polymnastus bis Phrynis wird für die Auletik und Aulodik jedes der beiden alten aus Terpanders Zeit überkommenen Systeme durch das Hypaton-Tetrachord (aber nicht durch den Pros-

lambanomenos) erweitert; und zwar erweitert man speciell das alte Synemmenon-System, um für das phrygische und lydische Dur aus einer Transpositionsscala in die benachbarte Transpositionsscala des Quintencirkels moduliren zu können. Für das dorische Moll enthielt man sich der Erweiterung. Ob die Kitharodik schon in der gegenwärtigen Periode diese Erweiterung des Systems von der Aulodik und Auletik angenommen hat, muss dahingestellt bleiben; soviel aber steht fest, dass sie sich während derselben (bis auf Phrynis) der Modulation enthielt.

Wer von den Auleten oder Auloden dieser Periode soll für die Erweiterung der alten Terpandrischen Systeme und die damit zusammenhängende Metabole der Transpositionsscalen verantwortlich gemacht werden? Eine directe Ueberlieferung, die zur Beantwortung dieser Frage benutzt werden könnte, finde ich nicht. Wir werden wohl an einen der beiden grossen Meister, an Polymnastus oder Sakades denken müssen. Es wird dies um so näher liegen, weil für den letztern von beiden die Anwendung der Metabole für ein und dieselbe Composition fest steht, zwar nicht die Metabole der Transpositionsscalen, wohl aber die Metabole der drei Hauptonarten, der Doristi, Phrygisti und Lydisti. Beide Arten der Metabole sind verwandt genug. Weiterhin wird sich ergeben, dass die Erfindung der Instrumentalnoten bereits die durch das Hypaton-Tetrachord erweiterten Systeme voraussetzt, und die zu ermittelnde Persönlichkeit des Notenerfinders wird weitere Schlüsse verstatten.

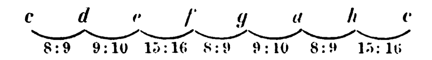
Die Tongeschlechter.

Was uns bisher in der Geschichte der antiken Musik von den in ihr bestehenden tonischen Verhältnissen entgegengetreten ist, das erscheint uns Modernen Alles als sehr natürlich und verständlich, selbst dasjenige, was in unserer heutigen Musik keine Analogie hat, z. B. die beiden antiken Durtonarten und die verschiedenen Melodieschlüsse in den drei Tönen des tonischen Dreiklanges. Anders ist es mit einer zusammenhängenden Reihe von Erscheinungen, welche darauf beruhen, dass zur Ausführung der Melodie ein der diatonischen Scala fremder Ton gebraucht wird, und zwar ohne dass die Transpositionsscala sich ändert. Auch unsere Musik wendet nicht selten solche der Scala fremde Töne an, nämlich in der sogenannten Chromatik. Dieser Name ist

der antiken Musik entlehnt und hat im Ganzen auch die Bedeutung, in welcher man damals das Wort gebrauchte, behalten, nämlich von der Folge zweier in der Scala unmittelbar einander benachbarter Halbtonintervalle; ein Unterschied besteht nur insofern, als in der antiken Chromatik immer nur zwei benachbarte Halbintervalle auf einander folgen können, während in der modernen Chromatik die Zahl der benachbarten Halbtöne unbeschränkt ist. Uns Modernen ist das antike Chroma also nicht nur nicht fremd, sondern wir haben dasselbe sogar noch viel weiter ausgedehnt. Aber was uns fremd ist, ist eine zweite Art von eingeschalteten der Scala fremden Tönen, welche ihrer Tonstufe nach in der Mitte eines Halbintervalles stehen, z. B. auf der Transpositionsscala ohne Vorzeichen ein Ton, der höher ist als *e*, aber niedriger als *f*, und ein Ton, welcher höher ist als *h*, aber niedriger als *c*. Wie man solche Töne neben den übrigen Tönen der genannten Transpositionsscala erwarten kann, davon vermögen wir Neueren vom Standpunkte unserer heutigen Musik aus uns keine Vorstellung zu machen; es ist dies ein Punkt, wo die antike und moderne Musik nicht commensurabel sind. Der archaischen Musikperiode bis auf Polymnastus war die Anwendung solcher Töne gleich der unsrigen unbekannt, aber mit Polymnastus sind dieselben, den Berichten der Alten zufolge, in Aufnahme gekommen, und haben nicht nur in dem mit ihm beginnenden Zeitraume eine ausserordentlich hohe Bedeutung für die monodische Lyrik der Kitharoden und Auloden und für die Instrumentalmusik der Auleten und Kitharisten, sondern auch späterhin halten sie sich im Gebrauch und geben gleichsam den Kanon für das theoretische Musiksystem der Alten ab; in der Aristoxenischen Zeit wird die Anwendung jener Töne nicht mehr in dem Umfange wie früher festgehalten, aber was sich davon gehalten hat, wird mit ausserordentlicher Vorliebe angewandt, und bleibt bis in die Zeit des Ptolemäus im vulgären Gebrauch.

Natürliche Scala, syntonische Diatonik des Ptolomäus. Um die uns über diese zu hoch oder zu niedrig gestimmten Töne zugekommenen Berichte der alten Musiker zu verstehen, ist es nöthig, auf die akustischen Verhältnisse der in der natürlichen Scala vorkommenden Töne einzugehen. Von zwei Saiten gibt diejenige den höheren Ton, welche in derselben Zeit wie die andere die grössere Zahl von Schwingungen macht; in gleicher Weise beruht auch der Unterschied der durch die Singstimme oder durch Blasinstrumente hervorgebrachten Töne auf dem Unterschiede der Menge von Luftschwingungen, welche durch das Hervorstossen der Luft aus der Mund-

höhle oder dem Blasinstrument bewirkt werden: immer wird das Verhältniss, in welchem zwei Töne ihrer Tonhöhe nach zu einander stehen, durch das Verhältniss der beiderseitigen Schwingungszahlen bestimmt. Die moderne Akustik hat die Mittel gefunden, die Zahl der Schwingungen, die bei einem jeden Tone geschehen, zu ermitteln; die absolute Schwingungszahl des Tones war den griechischen Akustikern unbekannt, aber sie hatten mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln, insbesondere mit dem auch heute noch vielfach angewandten Monochorde, das relative Verhältniss gefunden, in welchem die Schwingungszahlen der verschiedenen Töne der natürlichen Scala unter einander stehen, und zwar sind sie hier genau zu denselben Resultaten gekommen, wie die moderne Wissenschaft, nämlich zu folgendem:



d. h. in derselben Zeit, wo die Saite *c* 8 Schwingungen macht, macht die Saite *d* deren 9; in derselben Zeit, in welcher die Saite *d* 9 Schwingungen macht, macht die Saite *e* deren 10. Oder das Verhältniss 8:9 ist das Schwingungsverhältniss der Töne *c* und *d*, 9:10 das Schwingungsverhältniss der Töne *d* und *e*, 15:16 das Schwingungsverhältniss der Töne *e* und *f*.

In dem die Tonschwingungen ausdrückenden Verhältnisse bezieht sich die kleinere Zahl auf den tieferen, die grössere auf den höheren Ton. Es drücken aber diese Verhältnisse nicht bloss die Schwingungen der beiden Töne aus, sondern auch die Verhältnisse, in welchen die Saiten, welche die Töne hervorbringen, ihrer Länge nach zu einander stehen, vorausgesetzt, dass die Spannung der Saiten oder das sie spannende Gewicht dasselbe ist. Alsdann aber bezieht sich die grössere Zahl des Verhältnisses auf den tieferen, die kleinere auf den höheren Ton. Werden die Töne *c* und *d* durch 2 ungleich lange, aber gleich gespannte und gleich dicke Saiten hervorgebracht, dann verhält sich die Saitenlänge von *c* zur Saitenlänge von *d* wie 9 zu 8; in gleicher Weise verhält sich die Saitenlänge von *d* zu *e* wie 10:9, von *e* zu *f* wie 16:15, von *f* zn *g* wieder wie 9:8 u. s. w. Man kann aber auch zur Hervorbringung der Töne sich gleich langer und gleich dicker Saiten bedienen; die Tonverschiedenheit wird sich alsdann nach der Verschiedenheit des Gewichts oder der Kraft richten, durch welche man die Spannung der Saite hervorbringt. Das schwerere Gewicht bringt einen höheren Ton hervor als das leichtere, es wird also wieder wie

bei dem Verhältnisse der Schwingungszahlen die kleinere Gewichtszahl den tieferen, die grössere Gewichtszahl den höheren Ton bezeichnen. Doch ist die Verhältnisszahl der spannenden Gewichte nicht dieselbe wie die Verhältnisszahl der Schwingungen, denn es stehen die Schwingungszahlen in demselben Verhältnisse wie die Quadrate der spannenden Kräfte. Es ist z. B. von den gleich langen Saiten *c* und *d* die Saite *c* mit 8·8, die Saite *d* mit 9·9 gleichen Gewichtstheilen gespannt, von den Saiten *d* und *e* die Saite *d* mit 9·9, die Saite *e* mit 10·10 gleichen Gewichtstheilen.

Das Alles war schon den Alten bekannt, wenn auch die zum Theil erst dem Ende des Kaiserthums angehörigen Berichterstatter das Experiment mit den spannenden Gewichten im Einzelnen wieder vergessen haben. Ptolemäus nennt die vorliegende diatonische Scala das „syntonische Diatonon". Jeder Halbton entspricht hier dem Schwingungsverhältnisse 15:16, alle Halbintervalle haben also dieselbe Grösse. Der Ganzton *c d*, *f g* und *a h* entspricht dem Schwingungsverhältnisse 8:9, der Ganzton *d e* und *g a* dem Verhältnisse 9:10; es gibt daher zwei Arten von Ganztönen, einen grösseren Ganzton (8:9) und einen kleineren Ganzton (9:10). Die ganze Oktav enthält 3 grosse Ganztöne, 2 kleine Ganztöne und 2 Halbtöne. In der Scala ohne Vorzeichen ist von den beiden durch zwei Halbtöne eingeschlossenen Ganztönen der tiefere ein grösserer, der höhere ein kleinerer Ganzton, z. B.:

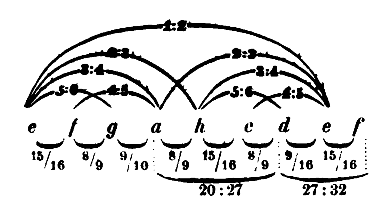
	gr.	kl.	
h — *c*	*c* — *d*	*d* — *e*	*e* — *f*
$^{15}/_{16}$	$^{8}/_{9}$	$^{9}/_{10}$	$^{15}/_{16}$

in anderen Transpositionsscalen ist dies anders, z. B. in der Transpositionsscale mit 2 Kreuzen:

cis — *d*	*d* — *e*	*e* — *fis*	*fis* — *g*
$^{15}/_{16}$	$^{9}/_{10}$	$^{8}/_{9}$	$^{15}/_{16}$

Auf diese Weise ist die Differenz zwischen Ptolemäus und Didymus zu erklären, von denen der Letztere nicht wie Ptolemäus die Reihenfolge $^{15}/_{16}$, $^{8}/_{9}$, $^{9}/_{10}$, sondern $^{15}/_{16}$, $^{9}/_{10}$, $^{8}/_{9}$ angibt (er hat also eine Transpositionsscala wie die zuletzt genannte im Auge).

Durch die Schwingungszahlen des Halbtons, und grossen und kleinen Ganztones sind auch die Schwingungszahlen der in der Oktave vorkommenden grösseren Intervalle bestimmt, z. B. der kleinen Terz *h d*, der grossen Terz *c e* u. s. w.



d. h. die Octav $e:\bar{e} = 1:2$, die Quinte $e:h = a:\bar{e} = 2:3$, die Quarte $e:a = h:\bar{e} = 3:4$, die grosse Terz $f:a = c:e = 4:5$, die kleine Terz $e:g = h:d = 5:6$. Die Alten fanden zuerst die grösseren Intervalle und erst später die kleineren. Den Anfang machte Pythagoras, welcher die Octav 1:2, die Quinte 2:3 und die Quarte 3:4, sowie auch den grossen Ganzton 8:9 ermittelte. Diese Intervallzahlen sind bereits dem Plato bekannt. Die grosse Terz 4:5 und der Halbton 15:16 bestimmte Archytas (wahrscheinlich nicht der alte Tarentiner Archytas, sondern ein späterer Pythagoreer, dessen Werke wie so manche andere aus der pythogoreischen Schule hervorgegangene spätere Schrift dem alten Archytas beigelegt wurde). Die kleine Terz 5:6 und der kleine Halbton 9:10 hat der Alexandrinische Forscher Eratosthenes bestimmt. Diese Nachrichten überliefert uns Ptolemäus, dem die Werke dieser früheren Akustiker vorliegen. Unterhalb der vorstehenden Scala ist zugleich das Intervall von $d:e = 27:32$ angegeben. Dies ist eine kleine Terz, aber verschieden von der kleinen Terz $e:g = c:e = :45$; wir können sie die verminderte kleine Terz nennen. Derjenige von den alten Akustikern, welcher dieses Intervall bemerkt hat, ist Archytas.

Die oben hingestellte Zahlenreihe 15:16, 8:9, 9:10, 15:16 u. s. w. gibt immer nur das Verhältniss der Schwingungszahlen (oder umgekehrt der Saitenlängen) für zwei Töne der Scala an. Man kann hiernach leicht eine Zahlenreihe aufstellen, durch welche das Verhältniss auch für alle beliebigen auseinander liegenden Töne der Scala bestimmt ist. Dies würde z. B. folgende sein:

	e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
	15	16	18	20	22½	24	27	30
oder	30	32	36	40	45	48	54	60

15:16 8:9 9:10 8:9 15:16 8:9 9:10

d. h. in derselben Zeit, in welcher der Ton *e* 15 Schwingungen macht, macht der Ton *f* deren 16, der Ton *g* deren 18, der Ton *a* deren 20 u. s. w. Derartige Zahlenreihen sind von Ptolemäus vielfach aufgestellt,

doch so, dass er das Verhältniss der Saitenlängen angibt (von den drei in dem Systema teleion enthaltenen Octaventönen gibt er den tiefsten (*A*) die Zahl 160, dem mittleren (*a*) die Zahl 80, dem höchsten ($\bar{a}$) die Zahl 40 u. s. w.

Haben auf den verschiedenen Transpositionsscalen die gleichnamigen Töne genau dieselbe Tonhöhe, z. B. ist das *c* in *A*-Moll (ohne Vorzeichen) genau dasselbe wie in *C*-Moll (mit 3 *b*), so muss in Beziehung auf die Stellung des grossen und kleinen Ganztons innerhalb der Octavengattung eine nicht unmerkliche Verschiedenheit zwischen den Transpositionsscalen bestehen. Wir wollen dies für die in der Zeit seit Phrynis üblichen Transpositionsscalen an der äolischen oder hypodorischen Octave ausführen. Damit die Stellung des grossen und kleinen Ganztons um so leichter in die Augen falle, wollen wir den grossen Ganzton durch ═, den kleinen Ganzton durch —, den Halbton durch .... bezeichnen.

h ═ *cis*....*d* — *e* — *fis*....*g* — *a* ═ *h*
e ═ *fis*....*g* — *a* ═ *h*......*c* ═ *d* — *e*
a ═ *h*......*c* ═ *d* — *e*......*f* ═ *g* — *a*
d — *e*......*f* ═ *g* — *a*......*b* ═ *c* ═ *d*
g — *a*..... *b* ═ *c* ═ *d*.....*es* — *f* ═ *g*

c ═ *d*......*es* — *f* ═ *g*.....*as* — *b* ═ *e*
f ═ *g*......*as* — *b* ═ *c*.....*des* ═ *es* — *f*
b ═ *c*......*des* ═ *es* — *f*.....*ges* ═ *as* — *b*
es — *f*......*ges* ═ *des* — *b*.....*ces* ═ *des* — *es*
fis — *gis*...*a* ═ *h* ═ *cis*..*d* — *e* ═ *fis*
cis — *dis*...*c* ═ *fis* — *gis*..*a* ═ *h* ═ *cis*
gis ═ *ais*...*h* ═ *cis* — *dis*..*e* ═ *fis*... ...*gis*

Die Halbtonintervalle haben immer dieselbe Grösse, denn es gibt auf derselben Scala nur das Halbtonintervall 15:16. Dies festgehalten lässt sich die Grösse der Intervalle *h cis*, *e fis*, *b c* u. s. w. leicht bestimmen. Wir wissen nämlich, dass die kleine Terz *e g* aus einem Halbtone und einem grossen Ganztone besteht. Demnach muss auch in der Vorzeichnung mit 1♯ (*E*-Moll) die kleine Terz *e g* aus einem Halbtone und grossem Ganztone bestehen, mithin muss in *e fis g* der Ganzton *e fis* ein grosser sein. Aus demselben Grunde ist in der Vorzeichnung mit 2♯ (*H*-Moll) die kleine Terz *h cis d* ein grosser Ganzton und ein Halbton; und in den *b* Scalen die kleine Terz *a b c* ein Halbton und ein grosser Ganzton, *d es f* ein Halbton und ein kleiner Ganzton. Und weil, wie sich hier zeigt, *g a b* ein kleiner Ganzton und ein Halbton ist, so muss in der Scala mit 3 *b* (*C*-Moll) die kleine Terz *g as b* ein Halbton und ein kleiner Ganzton sein u. s. f. Hiernach sind die vorstehenden Scalen aufgestellt. Die Alten sondern diese Scalen nach Tetrachorden oder Quarten, von denen jede von der Tiefe nach der

Höhe zu aus einem Halbton und 2 Ganztönen besteht: *cis d e fis* ist das eine Tetrachord (von der Hypate bis zur Mese) und *fis g a h* ist das andere Tetrachord (von der Mese bis zur Nete synemmenon). In der Tiefe geht dem ersteren ein „diazeuktischer“ Ganzton voraus. Es zeigt sich an unseren Scalen nun die eigenthümliche Erscheinung, dass in der Scala ohne Vorzeichen (*A*-Moll) und in der Scala mit fünf *b* (*B*-Moll) der tiefere Ganzton des Tetrachordes ein grosser, der höhere ein kleiner ist, dass aber in den Scalen *H*-Moll und *C*-Moll die Ganztöne in beiden Tetrachorden die umgekehrte Reihenfolge haben, dass ferner in *E*-Moll und *F*-Moll wenigstens im höheren Tetrachorde diese umgekehrte Reihenfolge herrscht, und dass endlich in *D*-Moll, *Es*-Moll und *G*-Moll das eine der Tetrachorde sogar aus einem Halbtone und zwei grossen Ganztönen besteht, also nicht eine reine Quarte ausmacht (3:4) wie alle übrigen Tetrachorde, sondern eine übermässige grosse Quarte, welche durch das Zahlenverhältniss 20:27 bestimmt ist.

Es lassen sich nun in die S. 216 aufgestellte Transpositions-Scala ohne Vorzeichen leicht die Schwingungszahlen für die den übrigen Transpositionsscalen eigenthümlichen Töne z. B. *b*, *es*, *fis*, *cis* u. s. w. einfügen. Denn nach dem vorher Ausgeführten ist *e fis* ein grosser Ganzton, *h cis* ein grosser Ganzton, *b c* ein grosser Ganzton, *es f* ein kleiner Ganzton, *as b* ein kleiner Ganzton u. s. w., oder nach dem benachbarten Halbtone ausgedrückt:

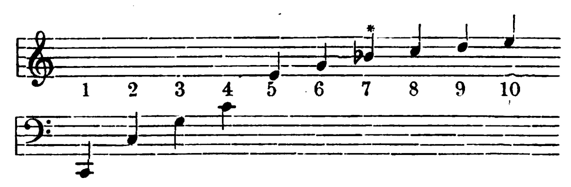
f : *ges* = *g* : *as* = *a* : *b* = *b* : *ces* = *c* : *des* = *d* : *es* = 15 : 16
fis : *g* = *gis* : *a* = *ais* : *h* = *cis* : *d* = *dis* : *e* = 15 : 16

		15:16			15:16			15:16					15:16			15:16		
		fis		*g*	*gis*		*a*	*ais*		*h*			*cis*		*d*	*dis*		*e*
30	32	$33\frac{3}{4}$	$34\frac{2}{5}$	36	$37\frac{1}{2}$	$38\frac{2}{5}$	40	$42\frac{3}{16}$	$42\frac{2}{3}$	45	$45\frac{23}{45}$	48	$50\frac{5}{8}$	$51\frac{1}{5}$	54	$56\frac{1}{4}$	$57\frac{1}{3}$	60
e	*f*		*ges*	*g*		*as*	*a*		*b*		*ces*	*c*		*des*	*d*		*es*	
	15:16			15:16			15:16		15:16			15:16			15:16			

In dieser Reihe sind die sämmtlichen in den syntonisch-diatonischen Transpositionsscalen der Griechen vorkommenden Töne enthalten; auch diejenigen Transpositionsscalen sind hiermit einbegriffen, welche wahrscheinlich nur der antiken Theorie, aber nicht der Praxis angehören, nämlich mit 4 oder 5 Kreuzen. Die Töne *eis*, *his* und *ces* kommen in den Transpositionsscalen der Alten nicht vor.

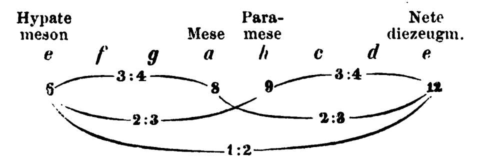
So viel über die Scala, welche Ptolemäus die syntonisch-diatonische, die Modernen die natürliche diatonische Scala nennen. Doch ist im Interesse einer alsbald zu besprechenden Erscheinung der antiken Musik,

gleich hier darauf hinzuweisen, weshalb man diese Scala die natürliche nennt. Es kommen natürlich die in ihr bestehenden Intervallgrössen 8:9, 9:10 u. s. w. auch in den in der Natur vorkommenden Tonreihen zur Erscheinung, z. B. in der Reihe der Töne, welche beim Anblasen des Waldhorns nachklingen. Gibt man auf ihm einen einzigen Ton an, so hört man ausser diesem Tone von selber noch folgende nachklingen: die höhere Octave, deren Quinte u. s. w.



Die zu den Noten hinzugesetzten Zahlen bezeichnen das Schwingungsverhältniss der Töne: sie kommen genau überein mit denjenigen der eben besprochenen Scala unserer Musik. Nur Einer von diesen ohne unser Zuthun entstehenden Tönen fehlt unserer Musik und lässt sich daher auch nicht durch die bei uns üblichen Noten bezeichnen. Dies ist der Ton, der sich den Schwingungszahlen nach zu *c* verhält wie 7:8, d. i. ein zu hohes *b* oder wenn man will ein zu tiefes *h*. Wir haben ihn als *b* mit einem Sternchen bezeichnet. Die griechische Musik hat, wie wir sehen werden, von diesem Tone im Gegensatz zu der unsrigen einen sehr häufigen Gebrauch gemacht.

Pythagoreische Scala, Ditonon Diatonon des Ptolemäus. Es ist schon oben gesagt, dass die Zurückführung der Intervallgrössen auf die Schwingungszahlen oder, was dasselbe ist, auf die Saitenlängen, mit Pythagoras beginnt. Er hatte für die Octave, die Quinte und Quarte die richtigen Verhältnisszahlen 1:2, 2:3, 3:4 gefunden. Gewöhnlich werden uns folgende Zahlen genannt (z. B. Plut. mus. 22):

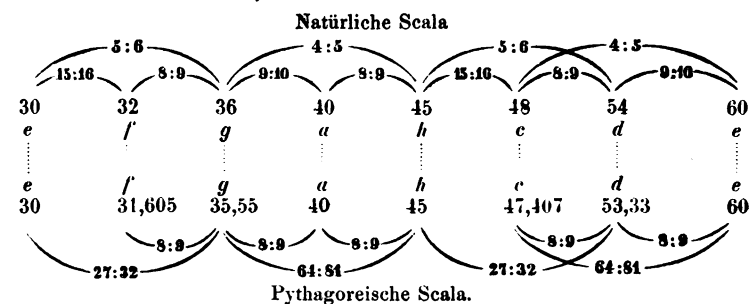


Hiermit war zugleich das Verhältniss der Schwingungszahlen für den Ganzton $a:h = 8:9$ bestimmt. Es ist der grosse Ganzton. Pythagoras nahm nun an, dass $f:g = g:a = c:d = d:e = a:h = 8:9$ sei; alle Ganztöne sind hiernach grosse Ganztöne, ein kleiner Ganzton 9:10 ist dieser alten pythagoreischen Scala unbekannt; auf jedem Te-

trachorde *e a* und *h c* kommen zwei grosse Ganztöne vor und deshalb heisst diese Scala bei Ptolemäus ditonisches Diatonon d. h. mit zwei (gleichen) Ganztönen. Aus den hier gegebenen Verhältnissen wurde dann weiter das Halbton-Intervall *e f* und *h c* berechnet. Es musste sich für denselben nach der Projectionsrechnung das Verhältniss 243:256 ergeben.

Auf dieser Scala wird nun *f* und *c* merklich tiefer sein als auf der natürlichen Scala, und ebenso wird auch *g* und *d* tiefer sein, doch nicht ganz in dem Grade, wie *f* und *c* tiefer ist.

Natürliche Scala



Pythagoreische Scala.

Die kleine Terz ist immer 27:32 (wie auf der natürlichen Scala die kleine Terz *d f*), die grosse Terz ist immer 64:81; die natürliche kleine Terz 5:6 und die natürliche grosse Terz 4:5 kommt nicht vor.

Ein noch anderweitiger Unterschied beider Scalen besteht darin, dass auf der pythagoreischen Scala in allen Transpositionsstufen die Folge der Intervalle dieselbe ist. Wir fügen einigen von den S. 217 ausgeführten natürlichen Transpositionsscalen (mit dem grossen Ganztone =, dem kleinen Ganztone — und dem Halbtone ....), die entsprechenden Pythagoreischen Transpositionsscalen, in denen es immer nur den grossen Ganzton = und den Halbton 243:256 gibt, hinzu:

Pyth.	*c = d es = f = g as = b = c*
Nat.	*c = d......es — f = g.....as — b = c*
Pyth.	*f = g as = b = c des = es = f*
Nat.	*f = g......as — b = c.....des = es — f*
Pyth.	*b = c des = es = f ges = as = b*
Nat.	*b = c......des = es — f.....ges = as — b*
Pyth.	*es = f ges = des = b ces = des = es*
Nat.	*es — f......ges = des — b.....ces = des — es*
Pyth.	*fis = gis a = h = cis d = e = fis*
Nat.	*fis — gis...a = h = cis..d — e = fis*

In Beziehung auf die Transpositionsstufen ist die pythagoreische Scala also eine temperirte (die Unterschiede in der Intervallgrösse zwischen *A*-Moll, *D*-Moll u. s. w. sind ausgeglichen).

Im Einzelnen sind die Schwingungszahlen für die Töne der pythagoreischen Scala einschliesslich der durch *b* erniedrigten und durch Kreuz erhöhten folgende:

8:9 8:9 8:9 243:256 8:9 8:9

30 33,75 37,96 42,71 45 50,625 56,95

e fis gis ais h cis dis

30 31,605 35,55 40 45 47,407 53,33 60

e f g a h c d e

31,605 33,29 37,45 42,139 44,39 49,94 56,18

f ges as b ces des es f

243:253 8:9 8:9 243:256 8:9 8:9 8:9

Nur fünf Töne *h*, *e*, *a*, *cis*, *fis* haben in ihr dieselbe Tonhöhe wie auf der natürlichen Scala; *gis*, *dis*, *ais* sind auf ihr etwas höher als das *gis*, *dis*, *ais* der natürlichen Scala; alle anderen Töne (also alle durch *b* erniedrigten) liegen in ihr etwas tiefer als in der natürlichen Scala. Da die Töne *gis*, *dis*, *ais* in der Praxis der Griechen nicht vorkommen, so ergibt sich also, dass mit Ausnahme von *h*, *e*, *a* und den erst der späteren Periode angehörenden *fis* und *cis* sämmtliche Töne auf der pythagoreischen Scala tiefer, auf der natürlichen Scala höher stehen. Dies ist unstreitig der Grund, dass Ptolemäus die natürliche Scala das syntonon Diaton, d. i. die hochgestimmte diatonische Scala nennt.

G l e i c h m ä s s i g t e m p e r i r t e S c a l a, A r i s t o x e n i s c h e s s y n t o n o n D i a t o n o n o d e r t o n i a i o n D i a t o n o n. Vergleicht man die hier zuletzt aufgestellte Scala mit der analogen Scala auf S. 218, so zeigt sich: das natürliche *fis* ist tiefer als das natürliche *ges*, und ebenso das natürliche *gis* tiefer als das natürliche *as*, das natürliche *ais* tiefer als *b*; dagegen ist das pythagoreische *fis* höher als das pythagoreische *ges*, das pythagoreische *cis* höher als das pythagoreische *des* u. s. w. Es gibt nun noch eine dritte Scala, auf welcher *fis* und *ges*, *gis* und *as*, *ais* und *b*, *h* und *ces*, *cis* und *des* u. s. w. völlig gleich klingen. Wir Neueren, die wir uns dieser Scala fast durchgängig bedienen, nennen sie die gleichmässig oder gleichschwebend temperirte Scala; unter den Alten legt sie Aristoxenus durchgängig zu Grunde und benennt dieselbe syntonon Diatonon oder toniaion Diatonon; wir können sie daher, weil die Späteren nicht mehr von ihr reden, die Aristoxenische Scala nennen. Der Angabe des Aristoxenus zufolge ist hier der Ganzton genau das Doppelte von jedem der in ihm vorkommenden beiden Halbtonintervalle d. h. *cis*: *d* = *d*:*dis*. Die ganze Scala besteht aus 6 Ganzton- und 12 Halbtonintervallen; jedes Ganztonintervall ist dem Ganztonintervalle und jedes

Halbtonintervall dem Halbtonintervalle gleich, also $c:d = d:e$ u. s. w., $c:des = cis:d$ u. s. w.

e		fis		gis		ais	h		$\overline{cis}$		$\overline{dis}$	$\overline{e}$
e	f		g		a		h	$\overline{c}$		$\overline{d}$		$\overline{e}$
e		ges		as		b	$\overline{ces}$		$\overline{des}$		$\overline{es}$	
1	$\sqrt[12]{2}$	$(\sqrt[12]{2})^2$	$(\sqrt[12]{2})^3$	$(\sqrt[12]{2})^4$	$(\sqrt[12]{2})^5$	$(\sqrt[12]{2})^6$	$(\sqrt[12]{2})^7$	$(\sqrt[12]{2})^8$	$(\sqrt[12]{2})^9$	$(\sqrt[12]{2})^{10}$	$(\sqrt[12]{2})^{11}$	2

Die unter die Töne gesetzten Zahlen bezeichnen das Verhältniss ihrer Schwingungszahlen. Denn wenn das höhere $\overline{e}$ genau die Octave des tieferen e ist, aso $e:\overline{e} = 1:2$, so finden die Verhältnisse statt:

$$fis : f = f : 1 \qquad g : fis = fis : f$$
$$\text{also} \quad fis = f^2 \qquad g : f^2 = f^2 : f$$
$$\text{also} \quad g = f^4 : f = f^3$$

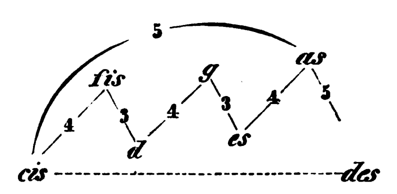
und ebenso wird $gis = f^4$; $a = f^5$, $ais = f^6$, $h = f^7$; $\overline{c} = f^8$, $\overline{cis} = f^9$, $\overline{d} = f^{10}$, $\overline{fis} = f^{11}$, $\overline{e} = f^{12}$ sein. Da nun $\overline{e} = f^{12} = 2$ ist, so ist $f = \sqrt[12]{2}$. Hiernach ist $fis = f^2 = (\sqrt[12]{2})^2$, ebenso $g = f^3 = (\sqrt[12]{2})^3$ u. s. w.

Dies Alles folgt unmittelbar aus den mitgetheilten Angaben des Aristoxenus. Setzen wir wie oben in der natürlichen und pythagoreischen Scala das tiefere e als $= 30$, so ist $f = 30\sqrt[12]{2} = 31{,}7838$, es steht also das gleichschwebende oder Aristoxenische f zwischen dem höheren natürlichen $f = 32$ und dem tieferen pythagoreischen $f = 31{,}6049$ in der Mitte, jedoch klingt es dem pythagoreischen ähnlicher als dem natürlichen. Die Tabelle S. 223 gibt eine Uebersicht aller Töne der Octave für jede der drei Scalen.

Mit der pythagoreischen kommt die gleichschwebende Scala darin überein, dass in ihr einmal keine Verschiedenheit der Intervalle für die einzelnen Transpositionsstufen besteht, und dass auf ihr nicht die reine kleine Terz und reine grosse Terz vorkommt. Es fehlt ihr aber auch die reine Quart und reine Quinte, welche die pythagoreische Scala mit der natürlichen gemein hat. Das einzige Intervall, worin sie mit diesen beiden Scalen übereinkommt, ist die Octave 1:2. Für die Praxis ist das Wichtigste dies, dass der Ton *es* und *dis*, *des* und *cis* u. s. w. gleiche Höhe haben. Aristoxenus drückt dies so aus (Harm. S. 56):

Natürlich.	Pythagor.		Aristoxen.
e	*e*	60,000	*e*
es		57,333	
	dis	56,95	
		56,6325	*dis* = *es*
dis		56,25	
	es	56,1865	
d		54,000	
		53,4540	*d*
	d	53,3333	
des		51,2000	
cis	*cis*	50,625	
		50,4537	*cis* = *des*
	des	49,943	
c		48	
		47,6220	*c*
	c	47,407	
ces		45,51	
h	*h*	45	
		44,9493	*h*
	ces	44,393	
	ais	42,715	
b		42,66	
		42,4263.	*ais* = *b*
ais		42,187	
	b	42,1399	
		40,0452	*a*
a	*a*	40,0000	
as		38,4000	
	gis	37,969	
		37,7979	*gis* = *as*
gis		37,5	
	as	37,458	
g		36	
		35,6763	*g*
	g	35,55	
ges		34,4	
fis	*fis*	33,75	
		33,6738	*fis* = *ges*
	ges	33,295	
f		32	
		31,7838	*f*
	f	31,6049	
e	*e*	30,0000	*e*

Nimmt man von einem Tone z. B. dem Tone *d* die Oberquarte *g*, von *g* die grosse Unterterz *es*, von *es* die Oberquart *as*, und nimmt man von demselben Tone *d* die grosse Oberterz *fis* und von *fis* die Unterquart *cis*:



dann werden der höchste und tiefste dieser Töne, nämlich *as* und *cis* in der Quinte stimmen. Es muss also auf der von Aristoxenus zu Grunde gelegten Scala der Ton *cis* (in der Transpositionsscala mit drei oder mehreren Kreuzen) und der Ton *des* (in der Transpositionsscala mit vier oder mehreren *b*) dieselbe Tonhöhe gehabt haben, und die genannten grossen Terzen, Quarten und Quinten können nicht die Intervalle 4 : 5, 3 : 4, 2 : 3 gewesen sein, sondern vielmehr temperirte grosse Terzen, Quarten und Quinten. Es ist indess darauf aufmerksam zu machen, dass die Identität von *cis* und *des*, *ais* und *b* für die Praxis der alten Musik nicht dieselbe Bedeutung hat wie für unsere heutige, denn von den durch Kreuz erhöhten Tönen sind dort, soviel wir wissen, bloss *fis* und *cis* in practischem Gebrauche.

Die neuere Musik muss, wenn sie reine Octaven haben will, fast überall die temperirten Quinten, also die temperirte Scala anwenden. In der alten Musik ist die Anwendung der Temperatur bei weitem weniger nothwendig, denn die alten Compositionen beschränken sich meist auf den Umfang einer einzigen Octav. Man könnte nun leicht denken, dass die Unterscheidung der temperirten, pythagoreischen und natürlichen Scala in der alten Musik etwas blos Theoretisches sei. Insonderheit liegt die Annahme nahe, dass die von Pythagoras gegebene Intervallbestimmung der Scala durch die Verhältnisse 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 8 : 9 keinen anderen Zweck habe, als die Intervalle der natürlichen Scala zu bestimmen, dergestalt, dass die dem Pythagoras vorliegende Scala in der That die natürliche Scala gewesen sei. Pythagoras habe sich begnügt, die Octave, Quinte und Quarte derselben zu bestimmen, ohne die wahre Natur der grossen und kleinen Terze besonders zu untersuchen, bis dann späterhin die folgenden Pythagoreer, wie Archytas, sich auch dieser Arbeit unterzogen hätten.

Aber wir können nicht umhin, einer solchen an sich gar nicht unwahrscheinlichen Annahme gegenüber, dem ausdrücklichen Berichte des Ptolemäus gemäss anzunehmen, dass die Kitharoden seiner Zeit die Töne bald nach den Intervallen der natürlichen, bald nach der pythagoreischen Scala stimmten. „Die natürliche Tetrachordstimmung, sagt er 1, 16 S. 113, wenden sie an, wenn sie die bei ihnen so genannten „Lydia und Iastia“ vortragen; die pythagoreische Tetrachordstimmung (nach 2, 1), wenn dieselben die „Iastiaioliaia“ der hypophrygischen Tonart spielen; dort stimmen sie z. B.:

$$\begin{array}{ccccccc} h & & c & & d & & e \\ & 15:16 & & 8:9 & & 9:10 & \end{array}$$

hier dagegen:

$$\begin{array}{ccccccc} h & & c & & d & & e \\ & 243:256 & & 8:9 & & 8:9 & \end{array}$$

in diesem zweiten Falle ist das *c* und *d* etwas tiefer als im ersten Falle. Wollen wir in den Iastiaioliaia das genaue Ethos einhalten und keine Veränderung eintreten lassen, so müssen wir *h c* zu einem grossen Halbtone 15 : 16, und *d e* zu einem kleinen Terztone 9 : 10 machen.“ Die Zeitgenossen des Ptolemäus wenden also ganz entschieden zwei Scalen an, die eine mit höherem *c* und *d*, die andere mit tieferem *c* und *d*, daran können wir gar nicht zweifeln. Nur das Eine Bedenken können wir haben, ob die Scala mit dem tieferen *c* und *d* wirklich, wie Ptolemäus versichert, die pythagoreische, oder ob sie nicht vielmehr die gleichschwebend temperirte Scala ist:

$$\begin{array}{cccc} h & c & d & c \\ 1 & \sqrt[12]{2} & (\sqrt[12]{2})^3 & (\sqrt[12]{2})^5 \end{array}$$

Das höhere *g* der Kitharoden bildete mit *e* eine reine kleine Terz, das tiefere *g* aber nicht. Ob dies tiefere *g* nun aber zu *e* stimmte wie 35,55 : 30 oder wie 35,67 : 30, d. h. ob es das durch die pythagoreischen Angaben bedingte *g* oder das *g* der gleichmässigen Temperatur war, darüber würde nur dann der Bericht des Ptolemäus keinen Zweifel lassen, wenn er neben der natürlichen Scala zugleich die pythagoreische und die gleichschwebend temperirte Scala unterschiede. Aber blos Aristoxenus spricht von der gleichschwebenden Temperatur,

Ptolemäus nennt dieselbe überhaupt gar nicht, sondern weiss blos von der natürlichen und der sog. pythagoreischen Scala. Der Verdacht liegt also nahe genug, dass Ptolemäus bei dem tieferen *f* und *g* in den „Iastiaioliaia“ der Kitharoden, obwohl er sie durch das Halbtonintervall 243:256 und durch die beiden gleich grossen Ganztöne 8:9 bedingt sein lässt, das *f* und *g* derselben Scala im Auge hat, welche Aristoxenus zu Grunde legt, nämlich der gleichschwebend temperirten. Bei der pythagoreischen Stimmung ist im Gegensatze zur natürlichen Stimmung auf allen Transpositionsscalen die Folge der Intervalle die nämliche; eben dies ist auch auf der gleichschwebend temperirten Scala der Fall (vgl. oben). Bei der pythagoreischen Stimmung haben ferner im Gegensatze zur natürlichen die auf einanderfolgenden Ganztonintervalle dieselbe Grösse; dies ist auch auf der gleichschwebend temperirten Scala der Fall; dort ist zwar der Ganzton etwas grösser, aber der Unterschied ist sehr unbedeutend, so dass es gar nicht auffallend wäre, wenn Pythagoras den Aristoxenischen d. i. den gleichmässig temperirten Ganzton im Auge gehabt hätte, wenn er sagt, es bestimme sich derselbe durch das Zahlenverhältniss 8:9 (statt 1:1,122).

Ich halte es hiernach nicht für unmöglich, dass diejenigen, welche von der pythagoreischen Scala reden, ganz dieselbe Scala im Auge haben, von welcher Aristoxenus redet, nämlich die gleichschwebend temperirte. Es erklärt sich nur auf diese Weise das sonst räthselhafte Factum, dass blos Aristoxenus die gleichschwebende Scala kennen würde, während allen übrigen d. h. den sämmtlichen Akustikern aus der Schule des Pythagoras, sowohl den voraristoxenischen (Plato im Timäus) wie den nacharistoxenischen (Pseudo-Archytas, Eratosthenes, Didymus, Ptolemäus), eine Musik mit gleichschwebender Temperatur völlig unbekannt wäre. Der einzige Punct von Belang, welcher gegen die Identität der gleichschwebenden Temperatur und der pythagoreischen Stimmung spricht und der factischen Verschiedenheit der drei Scalen das Wort redet, ist der, dass die Töne *gis*, *ais*, *dis*, welche nach den auf S. 221 zusammengefassten Resultaten in der natürlichen Scala tiefer liegen als *as*, *b*, *es* und in der pythagoreischen Scala höher sind als *as*, *b*, *es*, dass diese Töne in der gleichschwebenden Temperatur des Aristoxenus mit *as*, *b*, *es* zusammenfallen. Wir müssen aber auch hier auf die Praxis der antiken Musik eingehen. Uns Modernen muss zwar diese Verschiedenheit der eben genannten Halbtöne als ein sehr bedeutendes Moment erscheinen, aber bei den Alten war es anders. Denn die Töne *gis*, *ais*, *dis* kamen bei ihnen überhaupt in der Praxis nicht vor.

Nun bleiben zwar noch immer die Töne *fis* und *cis* für die Praxis der Alten übrig, nämlich für die antike Kitharodik (und *fis* auch für die Aulodik), aber in der Kitharodik sind wiederum die Töne *ges* und *des* unbekannt (in der Aulodik der Ton *ges*); es fehlt also den Alten ein gemeinsamer practischer Boden für die Töne *fis* und *ges*, *cis* und *des*, welcher ihnen die Veranlassung zu einer Vergleichung zwischen diesen Tönen gegeben und die in dieser Beziehung bestehende Differenz zwischen der gleichschwebenden Scala des Aristoxenus und den Zahlenangaben des Pythagoras in der Praxis vor Augen geführt hätte. War — was wir aber nicht wissen — das *fis* der Kitharoden ein verschiedener Ton von dem *ges* der chorischen Musik (denn nur hier wurde das *ges* angewandt), so kann man immerhin jenes *fis* ebenso gut auf Rechnung der natürlichen Scala als der pythagoreischen gesetzt haben. Nach Aristoxenus Angabe (vgl. oben) fallen beide Töne zusammen.

Noch muss auf den Namen syntonon diatonon aufmerksam gemacht werden. Ihn gebraucht Ptolemäus in einer von Aristoxenus verschiedenen Weise, denn jener bezeichnet damit die natürliche, dieser die gleichschwebend temperirte Stimmung. Ptolemäus nämlich gebraucht ihn, weil, wie schon gesagt, in der natürlichen Scala die meisten Töne höher gestimmt sind als die gleichnamigen Töne der anderen (oder der beiden anderen); Aristoxenus bezeichnet damit die temperirte Scala im Gegensatz zum malakon diatonon, eine von den bisher genannten verschiedene Stimmungsart, die wir im Folgenden zu besprechen haben. Die Verschiedenheit der Zeit lässt in der Verschiedenheit der Namen nichts Auffallendes finden. Will man es der Verschiedenheit der Zeit wegen auch für wahrscheinlich halten, dass die zur Zeit des Aristoxenus bestehende Stimmungsart zu Ptolemäus Zeit eine andere geworden sei und dass zu Aristoxenus Zeit noch keine natürliche Scala gebraucht wurde, so wird sich hiergegen nicht viel sagen lassen, nur muss man hierbei festhalten, dass wenigstens die nach Ptolemäus Angabe praktisch gebräuchliche Scala des Pythagoras älter als Aristoxenus ist und dass eine Reihe weiterer auf die eigenthümlichen Stimmungsverhältnisse der griechischen Musik bezüglicher Thatsachen von sehr specifischer Beschaffenheit der Zeit des Aristoxenus und Ptolemäus laut der beiderseitigen Berichte gemeinsam ist.

T o n g e s c h l e c h t e r u n d C h r o a i n a c h A r i s t o x e n u s. Die Grundlage der von Aristoxenus gegebenen Theorie der Musik bildet die Unterscheidung von drei Tongeschlechtern. Das eine ist das diatonische, in welchem nur Ganztöne und Halbtöne in der Weise vorkommen, dass

immer ein einziges Halbtonintervall von zwei Ganztönen der Scala eingeschlossen ist. Die beiden anderen sind das chromatische und enharmonische. Sie haben sich nach Aristoxenus Angabe historisch aus der von Olympus angewandten Gestaltung der Scala, in welcher der auf das Halbtonintervall folgende höhere Ganzton ausgelassen wurde, entwickelt, z. B. in der Vorzeichnung mit Einem *b*:

a b (*c*) *d*

Vgl. Kap. II. In der Zeit nach Olympus nahm man nach Auslassung des Ganztones in doppelter Weise einen der Scala fremden Ton hinzu. Entweder fügte man nach dem Halbtonintervall einen zweiten Halbton ein:

a b h (*c*) *d*

und dies nannte man das Chroma, chromatische Tetrachordeintheilung, chromatisches Tongeschlecht. Oder man schaltete innerhalb des Halbtonintervalles einen nicht blos der Scala fremden, sondern auch unserer Musik völlig unbekannten Ton innerhalb des Halbtonintervalles ein, so dass nun der Halbton in zwei Vierteltöne getheilt wurde. Dieser Ton ist höher als *a*, aber tiefer als *b*; wir können ihn sowohl als ein zu hohes *a* wie auch als ein zu tiefes *b* auffassen. Eine Bezeichnung dafür können wir aus unserer Musik nicht entlehnen; wir wollen ihn als ein *a* mit einem darüber gesetzten Sternchen bezeichnen $\overset{*}{a}$, dem wir die Bedeutung des zu hohen *a* beilegen wollen:

a $\overset{*}{a}$ *b* (*c*) *d*

Dies nannte man Enharmonik oder Harmonie, enharmonische Tetrachordeintheilung, enharmonisches Tongeschlecht. Das Intervall *a* $\overset{*}{a}$ ist nach Aristoxenus gleich gross wie das Intervall $\overset{*}{a}$ *b*; es heisst „enharmonische Diesis“ oder Viertelton (Tetartemorion des Ganztones). Dem Aristoxenus ist es völlig geläufig, so gut wie der Halbton und der Ganzton; es ist das kleinste Intervall, welches in der alten Musik vorkommt, und daher benutzt es Aristoxenus, um hiernach die Grössen der übrigen Intervalle zu bestimmen. Der Halbton, sagt er, enthält zwei enharm. Diesen, der Ganzton vier, die kleine Terz sechs, die grosse Terz acht, die Quarte zehn enharmonische Diesen. Es ist indess nicht die Meinung des Aristoxenus, dass man 4 oder 6 oder 8 Vierteltöne hinter

einander sänge oder spielte, vielmehr folgen in der Scala nie mehr als nur zwei aneinandergrenzende Diesen aufeinander, ebenso wie in der Chromatik nur zwei Halbtonintervalle. Da die beiden Diesen des Halbtones einander gleich sind (also $a : \overset{\div}{a} = \overset{\div}{a} : b$), da ferner die Octave zwölf gleiche Halbtöne enthält und da sich der Anfangs- und Schlusston der Octave wie 1 : 2 verhalten, so folgt, dass

$$a : \overset{\div}{a} = \overset{\div}{a} : b = 1 : \sqrt[24]{2} = 1 : 1{,}02932.$$

Es gibt nun auch eine besondere Gestaltung der diatonischen Scala, in welcher ein auf dem Viertelton-Intervalle beruhender Ton vorkommt. Dieses Diatonon heisst Diatonon malakon, zum Unterschiede von demjenigen, welches Aristoxenus Diatonon syntonon oder toniaion nennt. Dem Tetrachorde, z. B. *a b (c) d*, fehlt hier ebenso wie im harmonischen und enharmonischen Tongeschlechte der auf das Halbtonintervall folgende Ganzton *c*; statt dessen ist ein um eine enharmonische Diesis tieferer Ton angenommen, welcher von *b* drei Diesen, von *d* fünf Diesen absteht. Es ist ein Ton höher als *h*, aber tiefer als *c*, wir wollen ihn durch $\overset{\div}{h}$ d. i. erhöhtes *h* bezeichnen.

$$a \quad \underbrace{b \quad \overset{\div}{h}}_{\text{3 Diesen}} \quad \underbrace{(c) \quad d}_{\text{5 Diesen}}$$

3 Diesen: Spondeiasmos, Eklysis — 5 Diesen: Ekbole

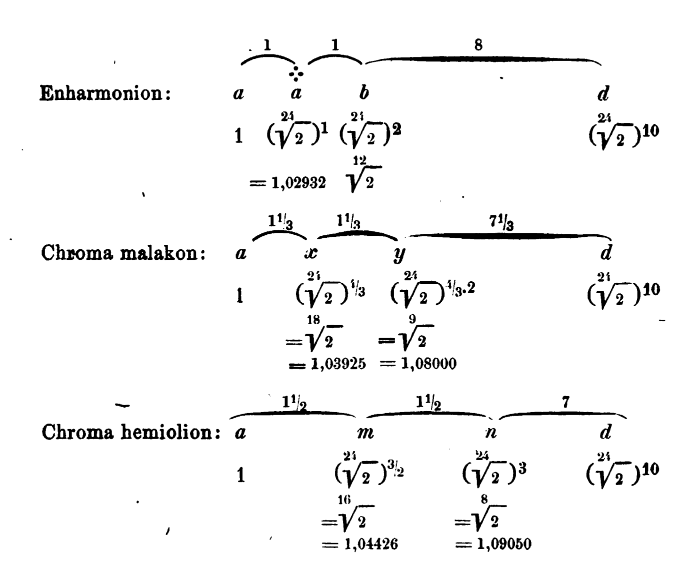
Geht man von $\overset{\div}{h}$ nach *d*, so heisst dies Ekbole, geht man von $\overset{\div}{h}$ nach *b*, so heisst dies Eklysis, und geht man umgekehrt von *b* nach $\overset{\div}{h}$, so heisst dies Spondeiasmos. Von *d* nach $\overset{\div}{h}$ sind fünf enharmonische Diesen, von $\overset{\div}{h}$ nach *a* ebenfalls fünf enharmonische Diesen. Da $a : \overset{\div}{a} = 1 : \sqrt[24]{2}$ ist, so muss $a : \overset{\div}{h}$ sich verhalten wie 1 zur 5. Potenz von $\sqrt[24]{2}$, also

$$a : \overset{\div}{h} = 1 : (\sqrt[24]{2})^5 = 1 : 1{,}15535$$

Den Unterschied des Diatonon syntonon und Diatonon malakon nennt man die beiden Chroai des Diatonon. Auch das Chroma hat seine Chroai. Denn ausser dem oben angegebenen Chroma, welches mit speciellen Namen Chroma syntonon oder Chroma toniaion genannt wird, zählt Aristoxenus noch zwei andere Arten des Chroma auf,

nämlich das Chroma hemiolion und das Chroma malakon. Sie beruhen auf der Anwendung ähnlicher Intervalle, wie der enharmonischen Diesis, nur dass dieselben etwas grösser sind.

Von den beiden tiefsten Intervallen des Tetrachordes im Chroma hemiolion hat ein jedes die Grösse von $1^1/_2$ enharmonischen Diesen das dritte und höchste Intervall desselben umfasst 7 enharmon. Diesen. Von den beiden tiefsten Intervallen des Tetrachordes im Chroma malakon hat ein jedes die Grösse von $1^1/_3$ enharmonischen Diesen, das dritte und höchste Intervall umfasst $7^1/_3$ enharmonische Diesen. Wir wollen vorläufig die beiden mittleren Tetrachordtöne im Chroma hemiolion durch m und n, die beiden mittleren Tetrachordtöne im Chroma malakon durch x und y bezeichnen, die Schlusstöne des Tetrachordes seien wie oben die Töne a und d:



Die das Schwingungsverhältniss bezeichnenden Zahlen $\sqrt[18]{2}$, $\sqrt[9]{2}$, $\sqrt[16]{2}$, $\sqrt[8]{2}$ ergeben sich unmittelbar aus den Aristoxenischen Bestimmungen der Intervallgrössen ($1^1/_3$ und $1^1/_2$) und den aus der von Aristoxenus zu Grunde gelegten gleichmässigen Temperatur folgenden Gleichungen $a:x = x:y$ und $a:m = m:n$. Den um 1 enharmonische Diesis von a entfernten Ton des Enharmonions hatten wir durch $\overset{\div}{a}$ bezeichnet; nach demselben Principe müssen wir den vorläufig durch n ausgedrückten Ton des Chroma hemiolion, welcher um 1 enharmonische Diesis höher als b ist, durch $\overset{\div}{b}$ bezeichnen. Für die vorläufig durch

x y m

bezeichneten Töne ergibt sich kaum eine andere Bezeichnung, als

$$\overset{\div}{a}{}^{4/3} \qquad b^{4/3} \qquad b^{3/2}$$

$$\text{i. d.} \quad (\sqrt[24]{2})^{4/3} \qquad (\sqrt[12]{2})^{4/3} \qquad (\sqrt[12]{2})^{3/2}$$

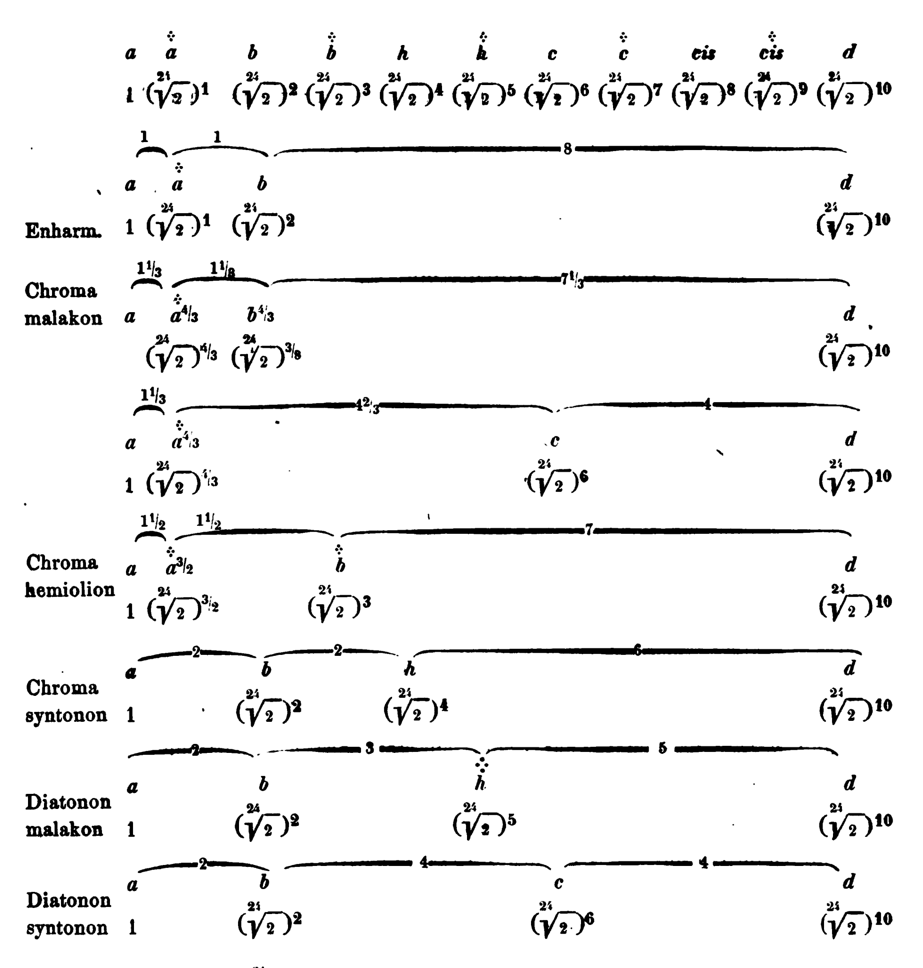
Nach Aristoxenus gibt es nun endlich noch ein Tetrachord, welches mit dem Chroma malakon die beiden tiefsten Töne $a = 1$ und $\overset{\div}{a}{}^{4/3} = \sqrt[18]{2}$ gemein hat, dagegen statt des chromatischen Tones $b^{4/3} = \sqrt[9]{2}$ den diatonischen Ton c darbietet, und dessen 4 Töne also folgende Intervalle bilden: $1^1/_3$ enharmonische Diesen —, $4^2/_3$ enharmonische Diesen —, 4 enharmonische Diesen:

$$\overbrace{a \quad b^{4/3}}^{1^1/_3} \quad \overbrace{\quad c}^{4^2/_3} \quad \overbrace{\quad d}^{4}$$

$$1 \qquad (\sqrt[24]{2})^{4/3} \qquad (\sqrt[24]{2})^{6} \qquad (\sqrt[24]{2})^{10}$$

Einen besonderen Namen gibt Aristoxenus für diese Chroa nicht an, er sagt nur, dass es eine Mischung des Chroma malakon und des Diatonon sei, und fügt hinzu, es sei eine wohlklingende und in der Musik practisch gebräuchliche Tetrachordstimmung.

Die sämmtlichen von Aristoxenus aufgeführten Tetrachordeintheilungen sind also folgende:



Die neben $\sqrt[24]{2}$ stehenden Exponenten (1, $^4/_3$, $^3/_2$, 2, 3, 4, 5, 6, 10) drücken die Anzahl der enharm. Diesen aus, um welche der jedesmalige Ton von dem tiefsten Tone des Tetrachordes entfernt ist. Aristoxenus unterscheidet bei Plut. mus. 38 drei Arten von Intervallen: gerade Intervalle, welche eine gerade Zahl von enharmon. Diesen enthalten, ungerade Intervalle, welche aus einer ungeraden Zahl enharm. Diesen bestehen, irrationale Intervalle, die sich nur mittels einer gebrochenen Zahl ($^4/_3$, $^3/_2$, $^8/_3$) auf die Einheit der enharmonischen Diesis zurückführen lassen. — Ein Intervall heisst zusammengesetzt, wenn es in der Scala, welcher es angehört, einen oder mehrere Töne gibt,

welche zwischen den beiden Grenztönen des Intervalles in der Mitte stehen z. B. in dem Diatonon syntonon das Intervall *a c*, in dem Chroma hemiolion das Intervall *a* $\overset{\div}{b}$, in dem Enharmonion das Intervall *a b*; kommt zwischen den Grenztönen des Intervalles auf derselben Scala kein weiterer Ton vor, so heisst das Intervall unzusammengesetzt, z. B. im Enharmonion das Intervall *a* $\overset{\div}{a}$, im Diatonon syntonon das Intervall *a b*. Es kommt vor, dass ein Intervall auf der einen Scala genommen ein zusammengesetztes, auf einer anderen Scala genommen ein unzusammengesetztes ist; so ist *a b* im Diatonon syntonon ein unzusammengesetztes, im Enharmonion ein zusammengesetztes.

In jedem Tetrachorde (von der Mese bis zur Nete synemmenon oder von der Paramesos bis zur Nete diezeugmenon, oder von der Hypate meson bis zur Mese) sind die beiden äusseren Töne für alle Tongeschlechter und Chroai dieselben, die beiden mittleren Töne sind je nach Tongeschlecht und Chroa verschieden. Daher heissen jene die unveränderlichen oder stehenden, diese die veränderlichen oder beweglichen.

Im Enharmonion und den drei Chromata stehen drei Töne dichter neben einander als im Diatonon z. B. *a* $\overset{\div}{a}$ *b*, *a b h*. Man bezeichnet das durch drei solcher Töne gebildete zusammengesetzte Intervall mit dem Namen Pyknon, und zwar heisst der tiefste Ton des Pyknon „barypyknos“, der mittlere „mesopyknos“ oder „amphipyknos“, der höchste „oxypyknos“. Im Diatonon gibt es kein Pyknon.

Die beiden mittleren Töne des Tetrachordes führen trotz ihrer Veränderlichkeit immer denselben Namen wie im Diatonon syntonon: Parhypate und Lichanos, Trite und Paranete. Diesem Namen aber setzt man ein das Tongeschlecht und die Chroa angebende Bezeichnung hinzu, z. B. Lichanos diatonos syntonotate (*c*), Lichanos diatonos barytera ($\overset{\div}{h}$), Lichanos chromatike syntonotate (*h*), Lichanos chromatike hemiolios ($\overset{\div}{b}$), Lichanos chromatike barytate ($b^{4/3}$), Lichanos enharmonios (*b*).

So weit Aristoxenus und die aus ihm schöpfenden späteren Musiker über die Tongeschlechter und Chroai. Von dem Standpunkte der heutigen Musik aus vermögen wir uns zunächst nur vom Diatonon syntonon und Chroma syntonon eine Vorstellung zu machen, die übrigen diatonischen und chromatischen Chroai und die Enharmonik treten uns als etwas ganz und gar fremdes und unnatürliches entgegen. Und doch

sind diese Stimmungsarten den alten Musikern durchaus geläufig und gehören vorwiegend nicht etwa, wie man wohl angenommen hat, der nachklassischen Periode griechischer Musik, sondern gerade ihrer Blüthezeit an. Die archaische Zeit kennt sie noch nicht, die nachari-stoxenische Zeit gibt die meisten dieser Stimmungsarten wieder auf; diejenige Periode, in der sie aufgekommen sind und am meisten praktische Bedeutung gehabt haben, ist die mit der zweiten musischen Katastasis aufkommende klassische Zeit der griechischen Musik. Uns liegt die directe Ueberlieferung vor, dass bereits Polymnastus die uns fremdartigen Stimmungsarten anwandte. Wir lesen die Plut. mus. 29: „dem Polymnastus legen sie die jetzt sogenannte hypolydische Tonart bei, und sagen, dass er die Eklysis und die Ekbole viel grösser gemacht habe.“ Eklysis und Ekbole sind die, dem Diatonon malakon eigenthümlichen Intervalle von 3 und 5 enharmonischen Diesen, mithin hat Polymnastus das Diatonon malakon

a *b* *h* *d*

in seiner Musik praktisch angewandt. Dass Polymnastus diese Intervalle „viel grösser“ gemacht haben soll, ist freilich nicht leicht zu verstehen, und die Richtigkeit der Textesüberlieferung wird namentlich dadurch sehr bedenklich, dass es heisst „viel“ grösser, denn bei der hier möglichen Differenz in der Grösse des Intervalles, die nicht einmal einen enharmonischen Viertelton betragen haben kann, wird von einem „viel“ grösser unmöglich die Rede sein können. Vermuthlich fehlen einige Worte in der Handschrift, so dass ursprünglich geschrieben war: „dem Polymnastus legen sie die jetzt sogenannte hypolydische Tonart bei und sagen, dass er die Eklysis und Ekbole erfunden und die ...... viel grösser gemacht habe.“ Vielleicht: „die Tonsysteme viel grösser gemacht habe“, den die Erweiterung der beiden alten Terpandrischen Systeme durch das Tetrachord hypaton wird keinem anderen als dem Polymnastus zuzuschreiben sein. Die Gewährsmannschaft des Polymnastus für die Eklysis und Ekbole wird durch diese Textescorruption nicht angetastet.

In einer anderen aus Heraklides Ponticus entlehnten Stelle des Plut. c. 10 heisst es ferner von Polymnastus: „In dem Orthios hat er die .... Melopöie angewandt, wie die Harmoniker sagen; genau aber können wir es nicht behaupten, denn die Alten (d. i. die alten Geschichtsschreiber der Musik, wie Glaukus von Rhegium) erwähnen nichts davon.“ Die Harmoniker sind die vor Heraklides und Ari-

stoxenus lebenden Techniker, von deren Schriftstellerei wir uns aus den Angaben des letzteren ein getreues Bild machen können. Sie handelten nur von Einer Art der Melopöie, nämlich der durch die Vierteltöne charakterisirten enharmonischen; die diatonische und chromatische Melopöie blieb bei ihnen gänzlich unberücksichtigt. Hiernach wird das in der Handschrift des Plutarch fehlende Wort wiederherzustellen sein, wenn wir ergänzen: „In dem Orthios hat er die enharmonische Melopöie angewandt.“ Jene alten musikalischen Schriftsteller, welche lediglich die Enharmonik besprachen und sich im Uebrigen mit Geschichte der Musik nicht weiter befassten, zogen den Namen des Polymnastus als des Gewährsmannes für das von ihnen behandelte Tongeschlecht herbei und brachten die historische Notiz, dass es in dem von Polymnastus componirten Orthios zuerst angewandt sei. Glaukus Rheginus, der sich weniger um das eigentlich Technische in der Musik als vielmehr um Personalien und Chronologie bekümmert, hatte, wie Heraklides sagt, von dem enharmonischen Orthios des Polymnastus nicht gesprochen, was aber die Sache selber nicht zweifelhaft erscheinen lassen kann.

Diese beiden historischen Notizen, wonach Polymnastus die uns fremden Intervalle von 1, 3 und 5 enharmonischen Diesen angewandt hat, werden ihre weitere Bestätigung bei der Betrachtung der alten Notenschrift erhalten.

Einen zwischen *a* und *b* oder *e* und *f* u. s. w. in der Mitte liegenden Viertelton zu singen, ist für uns Moderne zwar möglich, aber immerhin schwer und ungewohnt. Auch Aristoxenus sagt harm. p. 19, dass sich die Aisthesis an die durch den Viertelton charakterisirte Enharmonik später als an die übrigen Tongeschlechter und nur mit vieler Anstrengung gewöhnt. Dennoch aber redet er ihr entschieden das Wort. Wir erfahren durch ihn, dass schon zu seiner Zeit gar viele Musiker die enharmonische Diesis nicht nur nicht anwenden mochten, sondern überhaupt nicht anerkennen wollten, während sie die Intervalle von 3 und 5und 7 Diesen noch mit Vorliebe gebrauchten. Das enharmonische Geschlecht ist also früher obsolet geworden als die uns nicht minder fremden diatonischen und chromatischen Chroai. Die ganze Stelle des Aristoxenus (bei Plut mus. 38 39) ist folgende:

„Die heutigen Musiker haben das schönste der Tongeschlechter, welches seines ehrwürdigen Ethos wegen bei den Alten obenan stand, ganz und gar zurückgesetzt, so dass die grosse Masse unter ihnen nicht einmal die enharmonischen Vierteltöne zu unterscheiden vermag. Ja,

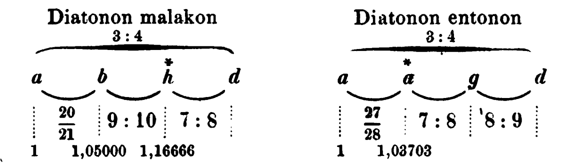
so lässig und leichtfertig sind sie, dass sie glauben, die enharmonische Diesis sei überhaupt kein Intervall, welches in das Gebiet des Wahrzunehmenden gehöre, und dass sie dieselbe aus den Musikstücken geradezu hinausweisen und die Behauptung aufstellen, diejenigen hätten eitle Thorheit begangen, welche von der Theorie dieses Tongeschlechtes gesprochen und es praktisch angewandt hätten. Als sicheren Beweis dafür, dass sie Recht haben, glauben sie vor Allem ihre eigne Unfähigkeit vorbringen zu dürfen, dass nämlich Alles was ihnen entgehe, überhaupt nicht vorhanden und nicht zu gebrauchen sei. Ein weiterer Beweis soll dies sein, dass man den der Enharmonik eigenthümlichen Ton nicht mit einem symphonischen Accorde verbinden kann, wie dies doch bei dem Halbton und dem Ganzton und den sonstigen derartigen Intervallen der Fall sei. Sie bedenken aber nicht, dass damit auch die Intervalle von drei Diesen (die Eklysis), von fünf Diesen (die Ekbole) und von sieben Diesen (ein in dem oben S. 230 besprochenen Chroma hemiolion vorkommendes Intervall) verworfen sein würden und dass überhaupt alle ungeraden Intervallgrössen unbrauchbar wären, da man zu keinem derselben ein symphonisches Intervall nehmen kann. Dies ist nämlich bei keinem Intervalle der Fall, welches nach der Maasseinheit der enharmonischen Diesis gemessen eine ungerade Zahl gibt (also bei dem Intervalle von 3, 5, 7 Diesen). Daraus würde nothwendig folgen, dass von allen Stimmungen des Tetrachordes allein und einzig diejenige brauchbar sein würde, auf welcher man nur gerade Intervallgrössen (von 2, 4, 6, 8 Diesen u. s. w.) nehmen kann, nämlich die syntonisch-diatonische Stimmung und das Chroma toniaion. Aber dies zu sagen und anzunehmen ist nicht blos der klaren Sachlage zuwider, sondern steht auch mit sich selber im Widerspruche. Denn es zeigt sich, dass jene Musiker am liebsten solche Tetrachordstimmungen anwenden, in welchen die Mehrzahl der Intervallgrössen entweder ungerade (3, 5, 7 Diesen) oder irrational (z. B. $1^1/_3$ Diesis)ist. Denn beständig stimmen sie die Paraneten und die Lichanoi zu tief."

T o n g e s c h l e c h t e r und C h r o a i nach P t o l e m ä u s. Ebenso wie die Musiker der Aristoxenischen Zeit machen es auch die Kitharoden zur Zeit des Ptolemäus, aus dessen ausführlichem und sorgfältigem Berichte wir eine genaue Einsicht in die nach den Tongeschlechtern und Chroai verschiedenen Stimmungsarten gewinnen können. Er unterscheidet, gleich seinen von ihm häufig herbeigezogenen Vorgängern Archytas, Eratosthenes, Didymus, drei Tongeschlechter, das diatonische,

chromatische und enharmonische, und wiederum statuirt er für das Diatonon und Chroma verschiedene Chroai. Von den diatonischen Chroai des Ptolemäus haben wir bereits oben zwei kennen gelernt, nämlich die natürliche und die Pythagoreische Diatonik, welche beide dem Aristoxenischen Diatonon syntonon zur Seite stehen. Zu diesen kommen noch zwei andere hinzu, die beide auf der Anwendung des übermässigen grossen Ganztones beruhen und bei ihm den Namen Diatonon malakon und Diatonon malakon entonon führen. Von ihnen muss hier zuerst die Rede sein; erst an zweiter und dritter Stelle können die chromatischen Chroai und die Enharmonik des Ptolemäus besprochen werden.

a. Diatonische Scalen mit übermässigem Ganztone. Auch die moderne Akustik kennt einen übermässigen Ganzton, dessen Schwingungsverhältnisse durch die Zahlen 7:8 bestimmt werden. Er kommt auf der oben aufgestellten Scala in der Reihe der übrigen Intervalle der natürlichen Diatonik zur Erscheinung. Aber die moderne praktische Musik lässt dies Intervall unbenutzt, denn der Versuch Kirnbergers, dasselbe in der Orgelmusik zu verwerthen, ist alsbald wieder aufgegeben worden. Die antike Musik aber hat an der Verwendung des übermässigen Ganztones 7:8 laut den Berichten des Ptolemäus und der ihm vorausgehenden Akustiker das grösste Wohlgefallen gefunden, und die Berichte darüber sind so ausführlich und eingehend, dass wir ihnen ohne Bedenken den vollsten Glauben schenken müssen.

Die Verwendung des übermässigen Ganztones 7:8 in der Diatonik war eine doppelte. Er kommt nämlich auf dem Tetrachorde entweder als höchstes oder als mittleres Intervall vor; im ersten Falle verbindet er sich mit dem kleinen Ganztone 9:10 und bildet das von Ptolemäus sogenannte Diatonon malakon, im zweiten Falle verbindet er sich mit dem grossen Ganztone 8:9 und bildet das Diatonon malakon entonon, auch Diatonon toniaion oder meson genannt, welches wir der Kürze wegen in dem Folgenden als Diatonon entonon bezeichnen wollen.



Wir haben hier den dritten Ton des Diatonon malakon durch $\overset{*}{h}$, den zweiten Ton des Diatonon entonon durch $\overset{*}{a}$ bezeichnet, das soll heissen: ein zu hohes *h* und ein zu hohes *a*, — analog dem $\overset{\div}{a}$ und $\overset{\div}{h}$ der enharmonischen Tonart. Wir hätten jene Töne auch all ein zu tiefes *c* und ein zu tiefes *f* auffassen können, aber es wird sich späterhin ergeben, dass die erstere Auffassung (als $\overset{*}{h}$ und $\overset{*}{a}$) den Vorzug verdient.

Der Ton *b* des Diatonon malakon verhält sich nach Ptolemäus Angabe zum tieferen *a* wie 21:20; im Pythagoreischen Diatonon würde er sich zu *a* wie 256:243 verhalten.

Pythagoreischer Halbton	243 : 256	$= 1 : 1,05349$
Halbton im Diat. malakon	20 : 21	$= 1 : 1,05000$
Temperirter Halbton	$1 : \sqrt[12]{2}$	$= 1 : 1,05946$
Natürlicher Halbton	15 : 16	$= 1 : 1,06666$

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass der Unterschied zwischen dem Diatonon-malakon-Halbtone und dem Pythagoreischen Halbtone geringer ist, als zwischen dem letzteren und dem natürlichen Halbtone; er ist verschwindend klein für das Ohr, und schwerlich wird Ptolemäus bei der Ansetzung des Halbtones auf 20:21 einen anderen als den Pythagoreischen Halbton im Auge gehabt haben. Hätte er für das Diatonon malakon den Halbton 243:256 angenommen, so würde sich, wenn das höchste Intervall = 7:8 ist, für das mittlere Intervall die Verhältnisszahl 502:567 ergeben haben. Ptolemäus, der solch unbequeme Zahlen zu vermeiden sucht, setzt das mittlere Intervall auf 9:10 an und erhält hierdurch für den Halbton die nur um ein unmerkliches zu kleine Zahl 20:21.

Welchen von den 7 Aristoxenischen Tetrachordeintheilungen (S. 232) entspricht das Diaton malakon und Diatonon entonon des Ptolemäus? Das Diatonon malakon entspricht der sechsten Tetrachordeintheilung des Aristoxenus, die dieser mit dem gleichen Namen Diatonon malakon bezeichnet; das Diatonon entonon entspricht der dritten Tetrachordeintheilung des Aristoxenus, für welche dieser keinen besonderen Namen überliefert hat.

Diatonon malakon.

Ptol.	Aristox.
d	$d = (\sqrt[24]{2})^{10}$
$\overset{*}{h} = 1,6666$	$\overset{\div}{h} = (\sqrt[24]{2})^{5}$
$b = 1,0500$	$b = (\sqrt[24]{2})$
$a = 1$	$a = 1$

Diatonon entonon.

Ptol.	Aristox.
d	$d = (\sqrt[24]{2})^{10}$
c	$c = (\sqrt[24]{24})^{6}$
$\overset{*}{a} = 1{,}03703$	$\overset{\div}{a}^{4/3} = (\sqrt[24]{2})^{4/3} = 1{,}02932$
$a = 1$	$a = 1$

Die Unterschiede der Aristoxenischen Tonhöhen von den entsprechenden Ptolemäischen beruhen fast sämmtlich darin, dass Aristoxenus die gleichschwebende temperirte Stimmung zu Grunde legt. Wir sehen jetzt, was der Aristoxenische Ton $\overset{\div}{a}^{4/3}$ (um $^4/_3$ enharmonische Diesen höher als a, um $4^2/_3$ Diesen tiefer als c) bedeuten soll: er ist identisch mit dem Ptolemäischen Tone $\overset{*}{a}$ d. h. ein Ton, welcher nicht um einen grossen oder kleinen oder temperirten Ganzton, sondern um den übermässigen Ganzton (7:8) tiefer als c ist —, es ist derselbe Ton, für welchen Kirnberger die Bezeichnung „i“ erfunden hat. — Von den Tönen $\overset{*}{h}$ und $\overset{\div}{h}$ (im Ptolemäischen und Aristoxenischen Diatonon malakon) lässt sich aber nicht sagen, dass sie in derselben Weise wie $\overset{*}{a}$ und $\overset{\div}{a}^{4/3}$, sind; $\overset{\div}{h}$ liegt nur um eine einzige enharmonische Diesis, nicht (wie bei $\overset{\div}{a}^{4/3}$) um $1^1/_3$ Diesen höher als h; der Ptolemäische Ton $\overset{*}{h}$ aber würde (nach Aristoxenischer Auffassung) um $1^1/_3$ Diesen höher als h sein. Doch kann diese Differenz zwischen Ptolemäus und Aristoxenus nicht weiter auffällig sein; wir dürfen ja nur annehmen, dass sie auf einer im Laufe der Jahrhunderte eingetretenen Verschiedenheit der Stimmung beruht.

Aristoxenus sagt von derjenigen Tetrachordeintheilung, die wir hier mit dem Ptolemäischen Diatonon entonon identificiren mussten, dass sie „wohltönend“ sei. Aus seinem Berichte bei Plutarch 38. 39 geht hervor, mit welcher Vorliebe die Musiker seiner Zeit sie anwandten. Zur Zeit des Ptolemäus ist das Diatonon entonon nun geradezu die allerbeliebteste Spielweise, wie dieser ausführlich und umständlich auseinandersetzt. Die damaligen Kitharoden und Lyroden singen und spielen keine einzige Moll- oder Dur-Tonart, ohne dass die Scala die dem Diatonon entonon eigenthümlichen Intervalle 27:28 und 7:8 enthält, und zwar ist entweder die ganze Scala oder es sind nur einzelne Tetrachorde der Scala im Diatonon entonon gehalten („ungemischtes“ oder „gemischtes“ Diatonon entonon). Von be-

sonderer Bedeutung ist es, dass ein älterer Vorgänger des Ptolemäus, der sogenannte Archytas in der von ihm gegebenen Darstellung der drei Tongeschlechter für das Diatonon nur eine einzige Chroa aufstellt, nämlich

27:28 7:8 8:9;

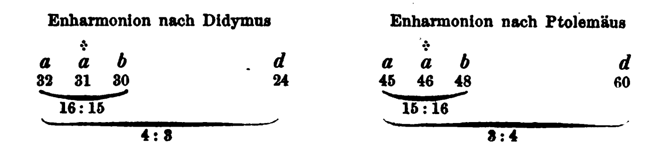
Archytas hat also bei dem diatonischen Geschlechte lediglich das Diatonon entonon im Auge, die natürliche Diatonik (das Diatonon syntonon des Ptolemäus) lässt er gänzlich unberücksichtigt. Dieser sogenannte Archytas ist, wenn auch nicht der alte Tarentiner Archytas, jedenfalls älter als Eratosthenes und steht also der Zeit des Aristoxenus nicht allzufern. Wir werden nun weiterhin sehen, dass in den ältesten griechischen Notenscalen, deren Erfindung der Zeit des Polymnastus und Sakadas angehört, die Diatona in der Weise notirt sind, dass der Notenerfinder nicht das Diatonon syntonon, sondern vielmehr das durch den übermässigen Ganzton charakterisirte Diatonon entonon im Auge hat. Berücksichtigen wir ausserdem noch die historische Ueberlieferung, dass schon Polymnastus den übermässigen Ganzton (die Ekbole von 5 Diesen) praktisch anwandte, so werden wir nothwendig zu dem Resultate geführt, dass sowohl die nacharistoxenische wie die voraristoxenische Zeit für die Anwendung diatonischer Scalen mit übermässigem Ganztone die grösste Vorliebe hatte, und dass eben Polymnastus derjenige ist, durch welchen diese Gestaltung der Scala, die der archaischen Musikperiode noch unbekannt war, aufgekommen ist.

Diejenige diatonische Tetrachordeintheilung, in welcher der übermässige Ganzton das höchste Intervall bildet, genannt Diatonon malakon, wird zu Ptolemäus Zeit viel seltener als das Diatonon entonon angewandt; sie kommt nach seinem Berichte nur in Verbindung mit dem Diatonon entonon vor: wenn nämlich die Kitharoden in der dorischen Tonart spielen, so gehören entweder beide Tetrachorde der dorischen Octave dem Diatonon entonon an, oder es ist nur das höhere Tetrachord im Diatonon entonon, das tiefere dagegen im Diatonon malakon gestimmt. Nach dem Berichte des Aristoxenus bei Plut. 38. 39 dürfen wir annehmen, dass in der früheren Zeit die Anwendung des Diatonon malakon eine häufigere war.

Ausser den hier besprochenen diatonischen Chroai des Ptolemäus führt derselbe 1,16 auch noch ein Diatonon homalon auf, in welchem die Intervalle folgende sind: 12:11, 11:10, 10:9. Er sagt aber niemals, dass diese Stimmung irgend wie in der Musik praktisch ver-

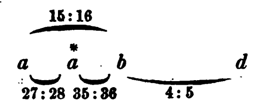
wandt worden sei und aus seiner ganzen Darstellung geht hervor, dass diese Intervallfolge eine ideele ist, die nur dem Ptolemäus angehört.

Die **enharmonische Scala** ist zur Zeit des Ptolemäus aus der Musik verschwunden, wenigstens ist sie bei ihm aus den Kanones der damals üblichen Spielweise überall ausgeschlossen. Dies kann nicht auffallen, da sie schon die meisten Musiker zu Aristoxenus Zeit nicht mehr anerkennen wollten. Der Theorie nach aber hat sie auch bei Ptolemäus Geltung, ebenso wie bei Didymus, Eratosthenes und Archytas.



Didymus und Ptolemäus setzen den zusammengesetzten (S. 232) Halbton des Enharmonion auf 15:16 an, doch verfahren sie darin umgekehrt, dass der erstere die Bestimmung nach Saitenlängen, der letztere nach Schwingungszahlen gibt, mithin der erstere dem tieferen Tone, der letztere dem höheren Tone die grössere Zahl zuschreibt (vgl. oben).

den Ton $\overset{\div}{a}$ haben beide augenscheinlich nur durch blosse Berechnung gefunden. Didymus nimmt an: es verhält sich $a:b = 15:16 = 32:30$; Der Ton $\overset{\div}{a}$ liegt zwischen beiden in der Mitte, also kommt auf ihn die Zahl 31. Ptolemäus nimmt an: es verhält sich $a:b = 15:16 = 45:48$; zwischen 45 und 48 liegen die Zahlen 46 und 47, von diesem gibt er die erstere dem Tone $\overset{\div}{a}$. Aehnlich macht es Eratosthenes. Nur Archytas verfährt auf andere Weise. Er gibt die Zahlenstimmung:



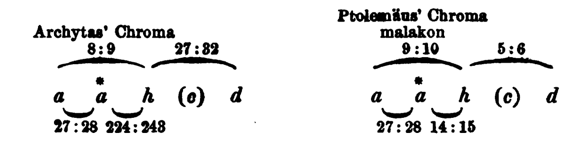
Nach Archytas also ist der im Enharmonion zwischen *a* und *b* liegende Ton derselbe, welcher im Diatonon entonon auf *a* folgt, also streng genommen nicht $\overset{\div}{a}$, sondern wie wir ihn bezeichenen, der Ton $\overset{*}{a}$. Mit anderen Worten: Archytas weiss zwischen dem zweiten Tone des Enharmonion und dem zweiten Tone des Diatonon entonon keinen Unterschied zu machen.

Die chromatischen Scalen, von denen die Akustiker Archytas, Eratosthenes, Didymus und Ptolemäus reden, reduciren sich auf drei. Die erste (bei Eratosthenes und Didymus) entspricht dem Chroma syntonon des Aristoxenus:



Nach beiden bilden die beiden chromatischen Halbtöne einen kleinen Ganzton 10:9; das übrig bleibende Intervall *h d* eine natürliche kleine Terz. Didymus setzt den ersten chromatischen Halbton *a b* als 16:15 an; die Berechnung ergibt hiernach für den zweiten chromatischen Halbton *b h* das Zahlenverhältnis 25:24. Eratosthenes nimmt an: *a* verhält sich zu *h*, wie 10:9 = 20:18. Auf den zwischen *a* und *h* in der Mitte liegenden Halbton *b* kommt die in der Mitte zwischen 20 und 18 liegende Zahl 19. — Bei Ptolemäus und Archytas kommt diese chromatische Chroa nicht vor.

Die zweite (bei Archytas und Ptolemäus) entspricht in gewisser Weise dem Chroma malakon des Aristoxenus und wird auch bei Ptolemäus mit dem speciellen Namen Chroma malakon bezeichnet. Eigenthümlich ist ihr, dass der zweite Ton um ein merkliches tiefer liegt als im Chroma syntonon und dass sie statt des Tones *b* den Ton $\overset{*}{a}$ hat:



Die ganze Differenz zwischen Archytas und Ptolemäus besteht darin, dass ersterer das Intervall *a h* als grossen Ganzton, letzterer als kleinen Ganzton ansetzt. Das Chroma malakon des Aristoxenus war folgendes:

$$1 \qquad (\sqrt[4]{2})^{4/3} \qquad (\sqrt[24]{2})^{8/3} \qquad\qquad (\sqrt[24]{2})^{10}$$

d. h. der zweite Ton des Aristoxenus ist mit dem zweiten Tone des Archytas und Ptolemäus identisch (vgl. oben), aber der dritte Ton ist bei Aristoxenus nicht *h* $[(\sqrt[24]{2})^{3}]$, sondern ist um den dritten Theil einer enharmonischen Diesis tiefer als *h*. Dürfen wir diese Differenz etwa in

den Unterschied der von Aristoxenus zu Grunde gelegten gleichschwebenden temperirten und der von Archytas und Ptolemäus zu Grunde gelegten Scala setzen?

Die dritte kommt bloss bei Ptolemäus vor und wird von ihm Chroma syntonon genannt (nicht zu verwechseln mit dem Chroma syntonon des Aristoxenus). Die 4 Töne eines in diesem Chroma gehaltenen Tetrachordes bestimmt Ptolemäus durch folgende Verhältnisse:

a		2. Ton		3. Ton		d
	7 : 8 (von a bis 3. Ton)					
	21:22		10:12		6:7	
1		1,04761		1,14285		1,33333

Der zweite Ton dieses Tetrachordes kommt ziemlich genau mit dem zweiten Tone des Aristoxenischen Chroma hemiolion, welcher $1\frac{1}{2}$ enharmonische Diesen vom ersten Tone entfernt ist $[(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{2}}]$, überein. Denn $(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{2}} = 1{,}04426$. Der dritte Ton jenes Aristoxenischen Chromas war wiederum $1\frac{1}{3}$ enharmonische Diesen vom zweiten entfernt. Ganz anders aber der dritte Ton unseres Ptolemäischen Tetrachordes. Er ist um einen übermässigen Ganzton 7 : 8 tiefer als der letzte Ton des Tetrachordes, das durch ihn begrenzte mittlere Intervall des Tetrachordes ist also grösser als der natürliche Halbton 15 : 16. Setzen wir als tiefsten Ton des Tetrachordes den Ton $e = 1$ an, so würden wir den dritten Ton ($= 1{,}14285$) als einen Ton bezeichnen können, welcher dem natürlichen *ges* $= 1{,}14666$ sehr nahe liegt.

Die drei Chromata des Aristoxenus stimmen also in Beziehung auf ihr tiefstes Intervall mit den drei Chromata der genannten Akustiker überein:

	Aristoxenus	Tiefstes Intervall		Akustiker
a.	Chroma syntonon	2 Diesen	15 : 16	Chroma des Eratosth. u. Didymus
b.	Chroma hemiolion	$1\frac{1}{2}$ „	21 : 22	Chroma syntonon des Ptolemäus
c.	Chroma malakon	$1\frac{1}{3}$ „	27 : 28	Chroma des Archyt., Chr. malakon des Ptolemäus.

In Beziehung auf das zweite (mithin auch auf das dritte) Intervall findet nur bei dem Chroma syntonon des Aristoxenus Uebereinstimmung statt, nicht aber bei dem Chroma hemiolion und malakon, denn hier ist der dritte Ton bei den Akustikern viel höher als bei Aristoxenus, er bildet mit dem zweiten Tone entweder ein natürliches Halbtonintervall oder ein übermässiges Halbtonintervall (11 : 12).

Es ist auffallend, dass Ptolemäus das Chroma I (des Eratosthenes und Didymus) gar nicht erwähnt. Das Chroma II erwähnt er zwar (als Chroma malakon), aber er vermag es in der musikalischen Praxis seiner Zeit nicht nachzuweisen. Das einzige bei den damaligen Kitharoden und Lyroden praktisch angewandte Chroma ist das von ihm sogenannte syntonon (unter III). Wenn die Lyroden, so sagt er, die von ihnen sogenannten „Malaka“ und die Kitharoden die von ihnen sogenannten „Tropika“ (in der hypodorischen Tonart) vortragen, so bedienen sie sich einer Scala, welche im tieferen Tetrachorde der Octave ein Diatonon entonon im höheren Tetrachorde ein Chroma syntonon enthält:

		*			✣	natürl.	
a	*h*	*h*	*d*	*e*	*e*$^{3/2}$	*ges*	*a*
$8/9$	$27/28$	$7/8$	$8/9$	$21/22$	$11/12$	$6/7$	

Dies ist überhaupt Alles, was uns die alten Musiker von der Gestaltung einer chromatischen Scala im Speciellen berichten.

Anwendung des Viertel- und übermässigen Ganztones.

Es hat sich ergeben, dass die mit der zweiten musischen Katastasis aufgekommenen eigenthümlichen Stimmungsweisen der Alten, zu denen es in unserer Musik durchaus an einem Annalogon fehlt, zum allergrössten Theile auf der Anwendung des Virteltones und des übermässigen Ganztones beruhen. Der Viertelton gehört vorwiegend der Aulos-Musik an; er wird von Aristoxenus bei Plut. 11 in direkte historische Beziehung zu der Aulesis des Olympus gesetzt. Der übermässige Ganzton gehört, wie wir gesehen, vorwiegend der Kithara- und Lyra-Musik an; er schliesst sich in derselben Weise an die Kitharodik des Terpander an, wie der Viertelton an die Auletik des Olympus. Beides, die Einführung des Viertel- und des übermässigen Ganztones, beruht genau auf demselben Principe.

Die alte Auletik des Olympus liess für den Gesang die Paranete (beziehungsweise die Lichanos), die alte Kitharodik des Terpander die Trite unbenutzt:

	Synemmenon				Diezeugmenon				
	Mese	Trite	Paran.	Nete	Mese	Param.	Trite	Paran.	Nete
Alte Auletik	*a*	*b*	(*c*)	*d*	*a*	*h*	*c*	(*d*)	*e*
Alte Kitharod.	*a*	(*b*)	*c*	*d*	*a*	*h*	(*c*)	*d*	*e*

Wir können dies auch so ausdrücken: wo in der Scala ein Halbtonintervall vorkommt, lässt die Kitharodik den höheren Ganzton des Halbtonintervalles, die Auletik den auf das Halbtonintervall folgenden Ganzton unbenutzt.

An dieser alterthümlichen Vereinfachung der Scala hält auch die mit der zweiten Katastasis beginnende Periode der Kitharodik und Auletik fest. Aber an Stelle des aufgegebenen Tones wird jetzt ein der Scala fremder Ton angenommen, nämlich ein Ton, welcher zwischen den beiden Ganztönen des Halbtonintervalles in der Mitte liegt.

Neuere Auletik	*a*	∴*a*	*b*	(*c*)	d	(Enharmonion)
Neuere Kitharodik	*a*	**a*	(*b*)	*c*	*d*	(Diaton. entonon)

Der fremde Ton ist in der Auletik etwas tiefer als in der Kitharodik; dort in der Auletik steht er, wie Aristoxenus sagt, zwischen *a* und *b* gerade in der Mitte ($\sqrt[24]{2}$), oder wie die meisten Akustiker sagen, er liegt dem *a* noch näher als dem *b*, — hier (in der Kitharodik) liegt er dem *b* näher als dem *a*, er wird nach Aristoxenus durch die Zahl $(\sqrt[24]{2})^{3/2}$ bestimmt, oder, wie die Akustiker sagen, er bildet mit dem Tone *c* ein übermässiges Ganztonintervall 7:8. Die oben gewählte Bezeichnung ∴*a* und **a* wollen wir beibehalten. Bloss Archytas findet keinen Unterschied, ihm klingt ∴*a* genau wie **a* d. i. um einen grossen Ganzton tiefer als *c*. Vgl. S. 241.

Die neuere Kitharodik hat nun aber ferner, wie sie aus der Olympischen Auletik die phrygische Tonart entlehnte, so auch neben der alten Terpandrischen Vereinfachung der Scala noch die Art und Weise, in welcher die Olympische Auletik die Scala vereinfachte, aufgenommen. Sie liess nämlich bisweilen gleich der Olympischen Auletik statt der Trite die Paranete aus

a *b* (*c*) *d*

und schaltete auch hier einen der Scala fremden Ton ein, jedoch nicht vor *b*, sondern vor dem ausgelassenen *c*:

			5 Diesen			
nach Aristoxenus:	*a*	*b*	∴*h*	(*c*)	d	(Diaton. malakon)
nach Ptolemäus:	*a*	*b*	**h*	(*c*)	*d*	
			überm. Ganzt. 7:8			

Die Kitharodik fügt also jedesmal den der Scala fremden Ton dicht **vor** dem ausgelassenen Tone ein, die Auletik jedesmal **innerhalb** des Halbtonintervalles.

Hiermit ist das Aufkommen der neueren Enharmonik und des Diatonon entonon und malakon erklärt. Das Wesentliche in diesen Tongeschlechtern und Chroai besteht darin, dass die Melodie bestimmte Töne unbenutzt lässt; die Einfügung eines der Scala fremden Tones ist nur ein secundäres gleichsam nur ornamentistisches Element.

In einer aus Aristoxenus fliessenden Stelle bei Plut. 20 heisst es: die Tragödie habe sich des chromatischen Tongeschlechtes und Rhythmus enthalten. Dies weist auf eine besondere rhythmische Verwendung des der Chromatik eigenthümlichen Tones hin. Dasselbe müssen wir auch von dem der Enharmonik eigenthümlichen Ton annehmen. Es wird diese der Chromatik und Enharmonik eigene rhythmische Behandlung nun wohl keine andere sein, als dass man den der Scala fremden Tönen die rhythmische Bedeutung von Vorschlagsnoten gegeben hat. Ebenso auch die der diatonischen Scala fremden Töne des Diatonon entonon und malakon.

Wir wissen, dass in den Compositionen archaischen Stils der für die Melodie ausgelassene Ton in der gleichzeitigen Instrumentalbegleitung angewandt wurde. In den Compositionen neueren Stils (seit der zweiten Katastasis) wird es sicherlich nicht anders gewesen sein. In diesem Falle aber hat sich nur die Melodiestimme der durch fremde Töne ($\overset{⁘}{a}$ und $\overset{*}{a}$) charakterisirten Scalen bedient, die Begleitung muss auf einer gewöhnlichen diatonischen Scala geschehen sein (auf welcher statt $\overset{⁘}{a}$ der Ton c, statt $\overset{*}{a}$ der Ton b vorkam). Dies wird bestätigt durch die Angabe des Aristoxenus bei Plut. 34, dass weder die enharmonischen Vierteltöne, noch die nachgelassenen Töne des Diatonon ($\overset{*}{a}$, $\overset{*}{h}$) mit irgend einem Tone symphonisch verbunden würden. Eine symphonische Verbindung ist z. B. die Quarte und Quinte. Warum hätte man in den Scalen

$$H \quad \overset{⁘}{H} \quad c \quad (d) \quad e \quad \overset{⁘}{e} \quad f \quad (g) \quad a \quad h \quad \overset{⁘}{h} \quad c \quad (d) \quad e$$

oder $$H \quad \overset{*}{H} \quad (c) \quad d \quad e \quad \overset{*}{e} \quad (f) \quad g \quad a \quad h \quad \overset{*}{h} \quad (c) \quad d \quad e$$

die Töne $\overset{⁘}{e}$ und $\overset{*}{e}$ nicht mit den Quarten $\overset{⁘}{H}$ und $\overset{*}{H}$ oder mit den Quinten $\overset{⁘}{h}$ und $\overset{*}{h}$ symphonisch verbinden können, wenn diese Quarten

und Quinten der begleitenden Krusis zu Gebote gestanden hätten? Kam auf die der Scala fremden Töne, deren sich die Melodie bediente, ein Ton der Begleitung, so war dies immer eine durchgehende Note, kein symphonischer Accordton.

Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten übrig, wie sich die Scalen mit Viertel- und übermässigen Ganztönen je nach den verschiedenen Tonarten der Aulos- und Kithara-Musik gestalten. Wir haben hierfür zwei werthvolle Quellen.

Die eine ist eine alte, voraristoxenische, nämlich die von den „ganz Alten" aufgestellten enharmonischen Scalen bei Aristides S. 21. Die andere gehört der späteren Zeit an, nämlich der Bericht des Ptolemäus über die Anwendung des Diatonon entonon und malakon in den zu seiner Zeit üblichen Spielweisen der Kitharoden und Lyroden. Die Vierteltöne der Harmonik sind, wie wir sehen, frühzeitig obsolet geworden, die übermässigen Ganztöne der Diatonik aber haben sich in alter Weise über Aristoxenus hinaus bis in die Kaiserzeit in alterthümlicher Weise gehalten. Die sämmtlichen von Ptolemäus aufgeführten Spielweisen stammen aus alter Zeit, wenn sich auch nicht alle alten Spielweisen der Kitharoden bis dahin erhalten haben. Wir haben schon oben gesagt, dass die lokristische Tonart der Kithara verschollen war, dass aber die vier übrigen Kithara-Tonarten fortdauerten. Auch die sonst nirgends vorkommenden Namen, womit die Kitharoden und Lyroden nach Ptolemäus Berichte ihre Spielweisen bezeichneten, gehören zum Theil der alten Zeit an; insbesondere verdient bemerkt zu werden, dass sich dort in der Praxis der Kitharoden die alten Namen Iastisch und Aeolisch gehalten haben, für welche die Theoretiker schon längst die Termini Hypophrygisch und Hypodorisch gebrauchten. Zum Verständnisse der von Ptolemäus aufgeführten Scalen ist es nothwendig zu wissen, dass sich derselbe hier stets der thetischen, niemals der dynamischen Onomasie bedient. Ptolemäus berichtet:

Die hypodorische Octav ist in den „Sterea" der Lyroden und der „Triten-Stimmung" der Kitharoden folgende:

$$d \;\tfrac{8}{9}\; e \;\tfrac{27}{28}\; \overset{*}{e} \;\; (f) \;\tfrac{7}{8}\;\; g \;\tfrac{8}{9}\; a \;\tfrac{27}{28}\; \overset{*}{a} \;\; (b) \;\tfrac{7}{8}\;\; c \;\tfrac{8}{9}\; d$$

also statt *b* (der thetischen „Trite") ein $\overset{*}{a}$, statt *f* ein $\overset{*}{e}$.

Die dorische Octav ist bei den Kitharoden (in einer Spielweise, deren Namen aus den Handschriften nicht zu erkennen ist):

$$a \;\tfrac{27}{28}\; \overset{*}{a} \;\; (b) \;\tfrac{7}{8}\;\; c \;\tfrac{8}{8}\; d \;\tfrac{8}{9}\; e \;\tfrac{27}{28}\; \overset{*}{e} \;\; (f) \;\tfrac{7}{8}\;\; g \;\tfrac{8}{9}\; a$$

Die **Hypophrygische** Octav in den „Istiaioliaia" der Kitharoden:

c		d		e		f		g		a		*a	(b)		c
	8/9		8/9		243/256		8/9		8/9		27/28			7/8	

Die **Phrygische** Octav in den „Hypertropa" der Kitharoden:

g		a		*a	(b)		c		d		e		*e	(f)		g
	8/9		27/28			7/8		8/9		8/9		27/28			7/8	

Bei plagalischem Bau der Melodie werden diese 4 Tonarten nach S. 206 folgendermassen ausgeführt:

			meson				mese	diez.				
Aeol.			5 a	* a	6 (b)	7 c	1 d	2 e	* e	3 (f)	4 g	5 a
			meson					synemm.				
Dor.			2 e	* e	3 (f)	4 g	5 a	* a		6 (b)	7 c	8 d
	hyp.		meson							diez.		
Iast.	4 f	5 g	a	* a	7 (b)	1 c	2 d	3 e		4 f	5 g	
	hyp.		meson					synemm.				
Phryg. . . .	1 c	2 d	3 e	* e	4 (f)	5 g	6 a	* a		7 (b)	1 c	2 d

Die Töne *f* und *b* (Trite resp. Parhypate κατὰ δύναμιν), welche Terpander bei seinem Moll (Aeol. und Dor.) für die Melodie unbenutzt liess, werden hier auch für die kitharodische Durtonart, jedoch nicht so consequent ausgelassen. Als Iasti verliert hierdurch das Dur seine kleine Septime (7), also gerade den Ton, welcher dies Dur von unserem modernen Dur unterscheidet; als Phrygisti verliert es ausserdem noch die Quinte (4). Die kitharodische Molltonart, sowohl in der äolischen wie in der dorischen Form, geht für die Melodie, sowohl der Terz (3) wie der Sexte (6) verlustig. Statt dessen werden für die Melodie die Töne *e* (mit *) und *a* (mit *) eingefügt, die wohl nur als Vorschlagstöne nach *e* und *a* hin benutzt werden konnten; der Begleitung fehlten sie, welche dagegen ihrerseits die der Melodie fehlende Durseptime und Mollquarte, und die Mollterz und Mollsexte behalten musste.



